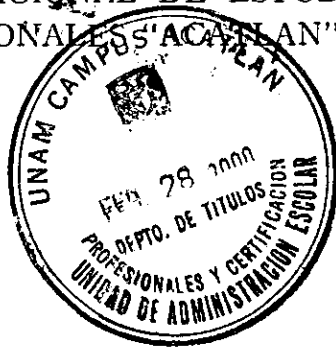


2  
2ej



# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES "ACATLÁN"



Una aproximación al estudio de los trabajadores técnicos del foro del Palacio de Bellas Artes

T E S I S A  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO EN SOCIOLOGIA  
P R E S E N T A:

Susana Ma. Antonieta Villafuerte Salazar



Acatlán, Estado de México

1999

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

276486



Universidad Nacional  
Autónoma de México

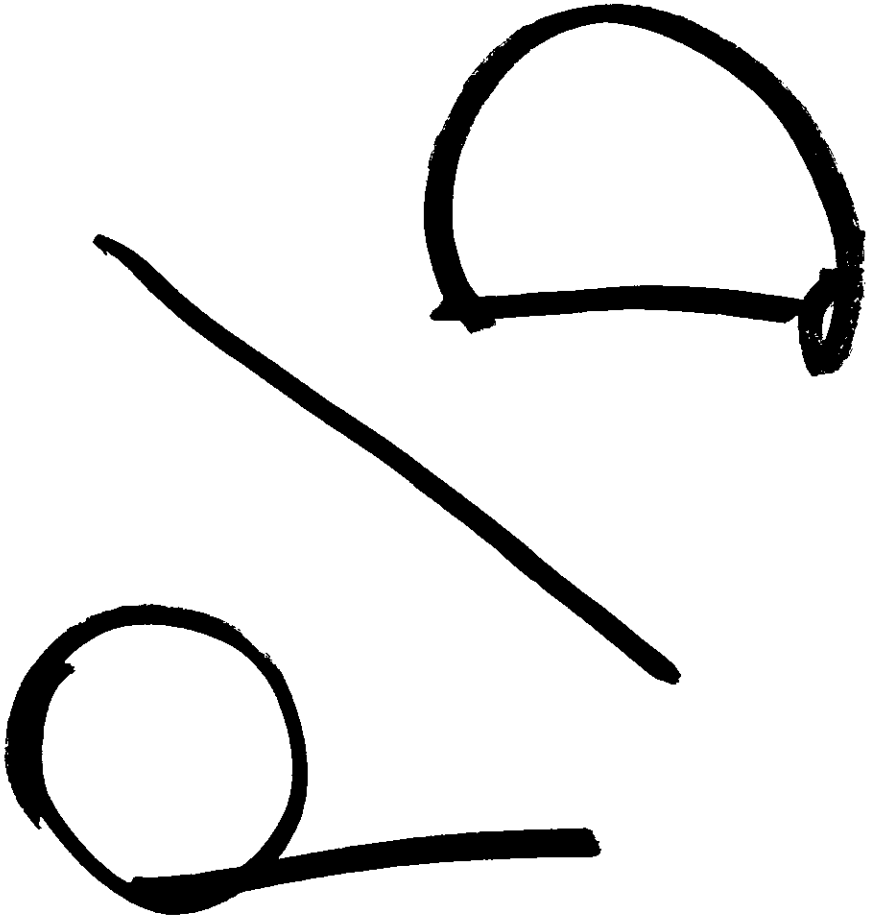


**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



## **AGRADECIMIENTOS**

**A mis padres.**

**A mis hermanas, especialmente a Patricia, Sonia, Flor y Eunice, por su hospitalidad durante los meses difíciles.**

**Al equipo técnico del Palacio de Bellas Artes por permitirme entrar en su trabajo, en sus vidas, en sus sentimientos.**

**A Emmanuelle por la sugerencia de abrir esta puerta mágica.**

## INDICE

	página
Agradecimientos	
Introducción	1
I. Problematización	5
<i>La definición del objeto, 5; dimensiones, 12.</i>	
<i>Materiales y métodos, 15; observación, 15; historia oral, 16; investigación bibliográfica y documental, 19.</i>	
<i>Limitaciones de la investigación, 29.</i>	
II. El Palacio de Bellas Artes	31
“Mi segunda casa ¿o mi primera?”	
<i>El escenario cerrado, 31;</i>	
<i>Concepción y construcción del Teatro Nacional.</i>	
<i>Su transformación en un Palacio, 31;</i>	
<i>La operación de la maquinaria teatral, 51;</i>	
<i>Los espacios técnico-teatrales, 53.</i>	
III. Los habitantes del Palacio.	54
Los trabajadores técnicos del foro.	
<i>Tramoya, 54</i>	
<i>Iluminación y electricidad, 66</i>	
<i>Utilería, 74</i>	
<i>Mecánica Teatral, 77</i>	
<i>Sonido, 82</i>	
<i>Traspunte, 85</i>	
<i>Maquillaje, caracterización y peluquería, 87</i>	
<i>Vestuario, 90</i>	
Conclusiones	94
Bibliografía	106
Anexos	

## INTRODUCCIÓN

Este trabajo es parte de un proyecto mayor que ofrezco como un homenaje a los técnicos del foro del Palacio de Bellas Artes, sobre todo a los que han pasado gran parte de su vida laborando en ese recinto. Tiene como finalidad rescatar, revalorar y difundir su labor atrás del telón, para lo cual esta investigación es básica.

El interés por el tema surgió en una charla de café, en el mismo Palacio, después del ensayo general del ballet Romeo y Julieta de la Compañía Nacional de Danza (CND) en Octubre de 1994. Mi amiga Emmanuelle Lecomte, bailarina, había hecho las veces de asistente de escenografía, vestuario e iluminación de Elizabeth Dalton y Steve Woods. Charlando acerca de mis recientes impresiones sobre la actividad teatral europea y de sus experiencias en la producción del ballet desde otro punto de vista, la de los técnicos, comentábamos la importancia de esa labor y lo poco conocida y reconocida que parecía ser. Entonces surgió la idea de hacer un libro de arte que mostrara ese otro mundo pocas veces siquiera intuido. Nos fuimos emocionando con la posibilidad y terminamos por comentarla con Horacio Lecona, director de la CND y con Ricardo Calderón, gerente del Palacio de Bellas Artes. Les pareció buena idea. Había que presentar un proyecto y planear la investigación. Animada por Emmanuelle comencé por plantarme el problema de cómo realizar el esquema inicial de la investigación para el libro. Recordando mis andanzas en el Archivo Histórico del INBA hacía ya seis años, regresé a explorarlo, busqué bibliografía acerca de estudios sobre la producción artística y cultural, en especial de la sociología del teatro y me puse en contacto con asociaciones de arquitectos y técnicos teatrales. El resultado fue que las referencias directas al trabajo técnico eran tan escasas en las publicaciones consultadas, que resultaban insuficientes para armar siquiera una idea general acerca del objeto y sus dimensiones<sup>1</sup>. En consecuencia y con enorme emoción, preparé y organicé

---

<sup>1</sup> Con el tiempo, personajes de la escena como Juan Ibáñez, Germán Castillo, Guillermina Bravo, entre otros, me han expresado que no conocen estudios o trabajos que aborden esta parte de la producción teatral.

mi acercamiento para saber quiénes son esos personajes que crean la magia de cada función y cómo lo hacen. Esas fueron las preguntas iniciales.

Fue entonces cuando inicié los trámites para la autorización de permanencia en el foro.

Al explicar mi intención pasé por las advertencias inevitables: que procurara no estar sola en el foro --quién sabe qué me podría pasar entre tantos hombres solos acostumbrados a su encierro--, que quien sabe si responderían a mis preguntas por su carácter tan difícil, que tuviera cuidado con sus mentiras, que no estorbara sus trabajos ni los distrajera, que me cuidara del cocodrilo y otros peligros existentes allá adentro en la obscuridad, entre tanto recoveco de escenografías. Todo lo cual no consiguió sino intrigarne más.

Decidida, di el siguiente paso. El Lic. Quintero, subgerente técnico me introdujo al Departamento de Maquillaje, donde inicié mis entrevistas grabadas, luego pasé a Vestuario y de allí al foro: Tramoya, Utilería, Iluminación, Sonido, Traspunte y Mecánica Teatral. Y lo que encontré fue un mundo mágico que me mostró y me dió la oportunidad de otras formas de ser, de gozar, de hablar, de trabajar, de pasar el tiempo, de descansar, de establecer relaciones, de concebir el tiempo, el espacio y muchísimas cosas prácticas. Un mundo especial, claroscuro, de grandes silencios, estruendosos y bellos sonidos, un mundo cerrado ajeno a los ritmos naturales, para algunos agobiante e invivable, es cierto, pero sólo para quienes no se interesan en él, porque hay que tener paciencia y constancia para descubrirlo, para abrir la sensibilidad a los cambios de luz creada, a la música continua, a las voces, al espacio, al movimiento corporal, a la plástica de la escenografía, a la misma maquinaria y sus posibilidades. Aprender a sentirse parte del todo.

La labor técnica no es cosa de algunos años, se entiende, se aprende y se domina a lo largo de decenios. La memoria de estos trabajadores, de su labor y de sus vidas en la producción escénica se remonta a más de 50 años de trabajo continuo, con un ritmo de lunes a lunes, laborando un promedio de 12 horas diarias como parte activa y como testigos privilegiados de todo lo que acontece en el foro. Eso les exige, entre otras cosas, tener que adaptarse física y emocionalmente a una extraordinaria experiencia, que para ellos es cotidiana, diametralmente opuesta a la vida "normal" de afuera del escenario. Se crean y recrean a voluntad el tiempo y el espacio, el día y la noche, el luminoso amanecer y la ventisca nocturna en cualquier lugar imaginado; y eso se hace una, dos, cuatro veces cada día, dependiendo del número de funciones.

A esta especificidad hay que añadir otra significativa circunstancia. Por el escenario del Palacio de Bellas Artes, corazón de la vida artística, cultural y política de México, han desfilado y seguirán desfilando los artistas y personalidades más grandes de México y del mundo, entre cientos de prestigiados trabajadores de la escena. Y son los técnicos los únicos depositarios de toda esa memoria; su permanencia les permite comparar espectáculos, formas de interpretación, trayectorias artísticas y formas de ser, lo mismo presidentes de la República, que artistas internacionales o simples estudiantes.

El tema me atrapó. No sé si por la magia o por lo difícil. Continúo en este camino a sabiendas de que más allá de la información necesaria para elaborar un libro de arte, la tarea de profundizar en este mundo aparece como muy compleja, extensa y exige de plazos largos. Pero con paciencia, constancia y necesidad, los resultados que se obtengan serán valiosos tanto para la historia del Palacio de Bellas Artes, como para la producción escénica y la sociología del arte y de la cultura.

Lo que a continuación se expone es sólo una primera etapa, quizá la más difícil por su carácter exploratorio, que apenas logra esbozar la definición del objeto y por la misma razón, de gran importancia porque de aquí se abren caminos con fundamentos para la investigación posterior.

Este trabajo inicia con el capítulo donde se explicita el punto de vista desde donde se aborda el tema, desde donde se sitúa y delimita el objeto de estudio, definiendo las dimensiones previstas, las técnicas de recolección de datos utilizadas y el tipo de análisis que se realiza. A grandes rasgos revisa algunos antecedentes y avances en la investigación de la producción artística como producto cultural.

En el capítulo dedicado a El Palacio de Bellas Artes, el espacio físico en el que sucede nuestro fenómeno a estudiar, se exponen las ideas que guiaron la construcción y uso de este edificio. Su historia muestra algunos motivos de la supervivencia de este inmueble más allá de todos los cambios políticos y sociales que vivió México, así como del significado que se le ha dado como máximo recinto artístico-cultural del país.

Nuestro objeto de estudio está en gran parte determinado por las características de la arquitectura y de la técnica teatral. Así es como, situado en su contexto físico, a continuación se presenta una descripción de las ocho áreas que conforman el trabajo técnico-teatral, ubicando a los trabajadores técnicos como participantes de la producción escénica, definidos en su función principal



de operarios de la maquinaria teatral y responsables de los efectos escénicos. Las preguntas base ¿quienes son? y ¿cómo trabajan? guían este apartado.

Finalmente las conclusiones plantean algunas reflexiones que intentan fundamentar líneas de investigación.

Se incluye un anexo que contiene documentos de apoyo tanto para la exposición de este trabajo como para interesados en la investigación de este tema.

Allá donde muchas veces faltan palabras para la descripción de emociones, sentimientos y ambientes que son parte importante de esta experiencia, he trabajado con Patricia Aridjis, fotógrafa profesional, quien realiza ensayos con la esperanza de atrapar esos momentos con ese otro lenguaje. A la vez que Carlos Ruiz, subjefe del taller de Mecánica Teatral y yo misma hemos obtenido materiales de registro en vídeo. El trabajo en equipo con otras disciplinas enriquece puntos de vista.

# **I. PROBLEMATIZACIÓN**

“A la larga es en el enlace entre los trabajos teóricos y empíricos donde se da el largo proceso de precisión y elaboración de un concepto teórico, y con ello se da la posibilidad de *“pensar con el concepto y no sólo acerca de él”*, en palabras de Geertz, es decir, se da la posibilidad de empezar a utilizar el concepto para conocer realidades históricas”<sup>2</sup>

**E**ste apartado tiene el propósito de exponer el marco de referencia teórico-metodológico básico utilizado para tratar el tema de los trabajadores técnicos de foro. El estudio que se presenta tiene el carácter de una investigación exploratoria y sus resultados esperan ser base para llegar a establecer ciertas relaciones y fundamentar líneas de investigación a futuro. Los datos se obtuvieron entre noviembre de 1994 y agosto de 1995 con los trabajadores del arte escénico del teatro del Palacio de Bellas Artes.

Con la consideración anterior, se inicia este capítulo explicitando algunos presupuestos tanto epistemológicos como teórico--metodológicos que enmarcaron en un primer momento el trabajo de problematización.

## **LA DEFINICIÓN DEL OBJETO**

Epistemológicamente se partió de la idea de que toda discusión teórica implica alguna referencia empírica y de igual manera toda investigación empírica presupone implícita o explícitamente posturas teórico-metodológicas. En este caso, se ha tenido siempre presente que desde la forma como se observa, los documentos considerados, las preguntas formuladas, el tipo de lenguaje y actitud asumida y en general las técnicas y los procesos analíticos, presuponen una postura subjetiva del investigador hacia el objeto de estudio.

Al aceptar que el proceso de investigación social es diferente al proceso de investigación de las ciencias naturales, se considera en el análisis social que nuestro objeto es en sí mismo un campo preinterpretado, es un campo-sujeto, donde el analista hace una interpretación de otra interpretación. Se considera como una experiencia en la que la interrelación entre investigador e investigado se construye con un sentido propio que enriquece a ambas partes, y donde

---

<sup>2</sup> Rockwell, Elsie. “Cómo observar la reproducción” en *CRÍTICA*. Revista de la Universidad Autónoma de Puebla. No. 28. Julio-Septiembre 1986.

existe una apropiación potencial de las interpretaciones realizadas en la investigación por parte de los sujetos de investigación.<sup>3</sup>

De igual manera se considera que el objeto social está inserto en tradiciones históricas, por lo que el contexto sociohistórico le da un sentido compartido que va más allá de la suma de individuos. Por tanto, la interpretación de la comprensión cotidiana<sup>4</sup> inserta en un contexto sociohistórico es un camino necesario en la investigación social, al igual que la interpretación del texto y la reinterpretación global. Esta visión del proceso de investigación social implica diferentes fases que completan el acercamiento al objeto de estudio.

En este momento, aproximarse a una primera construcción del objeto, a la interpretación primera de la comprensión cotidiana, es el motivo de este estudio. Seleccionar, clasificar, relacionar diferentes datos, describir y evaluar los elementos que conforman y califican el objeto de estudio, reconstruirlo, reinterpretarlo relacionando conceptos de un cierto nivel teórico, darles cierto sentido, sería nuestro propósito.

Para alcanzarlo, la metodología de las ciencias sociales que se eligió fue la etnometodología por considerar que es la más apropiada.

Etimológicamente, etnometodología se refiere al estudio de los métodos que las personas utilizan para vivir satisfactoriamente su cotidianidad. Es decir, el mundo social se contempla como una realización práctica en curso. Se considera que las personas son racionales, pero usan un razonamiento práctico para vivir cotidianamente. La etnometodología se centra en lo que hace la gente, no así la fenomenología que se ocupa de lo que piensa la gente.

Así, el enfoque interpretativo de la etnometodología es un proceso heurístico que intenta describir e interpretar, de manera detallada, profunda y analítica, las actividades, creencias, prácticas o procesos cotidianos, desde la perspectiva de los miembros del grupo, llevándose a cabo en el medio natural donde ocurre (dentro del trabajo, el hogar, la escuela) y buscando enmarcar los datos en su sistema cultural y social más amplio.

Conceptualmente, según la definición de John Heritage<sup>5</sup>, la etnometodología es el estudio del cuerpo de conocimientos del sentido común y

<sup>3</sup> Ver Thompson, John B. *Ideología y cultura moderna*. Universidad Autónoma Metropolitana. México, 1993. p.p. 302-303.

<sup>4</sup> Thompson retoma el término *doxa* para lo cotidiano. esto es, que la interpretación de las *doxas* sería la interpretación de las opiniones, creencias y juicios que sostienen y comparten los individuos que conforman el mundo social. *Op.cit.*, pág. 307.

<sup>5</sup> Ritzer, George. *Teoría Sociológica Contemporánea*. Tercera edición, Mc Graw Hill, México, 1993.

de la gama de procedimientos y consideraciones (métodos) por medio de los cuales los miembros corrientes de la sociedad dan sentido a las circunstancias en las que se encuentran, encuentran el camino a seguir en esas circunstancias y actúan en consecuencia. La acción implica y entraña un acto reflexivo. Es decir, la etnometodología no niega la existencia de los procesos mentales.

De esta manera, la actuación de un individuo se constituye en un hecho social en la medida en que en el actuar del individuo y en la reflexión que se implica en ese actuar, se objetiva la sociedad.

En esta investigación, se plantea hacer una descripción de las acciones y las situaciones sociales construidas por los trabajadores técnicos del foro del Palacio de Bellas Artes. La descripción es una de las características fundamentales del estudio, junto con las nociones de interpretación, comprensión y significado, mismas que desplazan a las nociones científicas de explicación, predicción y control.

En este estudio también se rechaza la idea de que puede haber observaciones teóricamente neutrales y se afronta la subjetividad como la interacción de los hombres entre sí y con su medio. De esta manera, se acentúa la comprensión subjetiva del actor en su espacio de trabajo, lo cual constituye otra característica de todo estudio etnográfico.

Se entiende lo social como social construido por los actores, es decir, por los trabajadores de la escena, quienes definen y construyen, por medio de su interacción, su estructura y sus espacios sociales. Esta aceptación es otra característica de la etnometodología.

Como ya se mencionó, no se establece ni un marco conceptual ni hipótesis de investigación *a priori*, ya que estos se irán construyendo a lo largo del estudio, lo cual contribuye a caracterizar este trabajo de investigación como etnometodológico.

Otras características de este estudio que lo identifican con la etnometodología son las siguientes:

- Se atiende a la interacción y a las negociaciones que tienen lugar en las situaciones sociales;
- El papel central de la interpretación en este estudio es la perspectiva de los propios miembros en su estado natural y no artificial, para lo cual se realizaron entrevistas y observaciones de manera directa a fin de obtener una descripción detallada, profunda y analítica.

Las diferentes etapas de esta investigación no son cerradas, se requiere de una retroalimentación constante de una etapa a otra. Se pueden identificar cinco etapas que se realizaron de manera simultánea:

1. Selección del problema
2. Recolección de datos, aún sin haber formulado hipótesis formales
3. Análisis de los datos, donde se buscan símbolos culturales de los trabajadores, en las entrevistas y las observaciones de campo
4. Formulación de hipótesis y nuevas líneas de investigación
5. Redacción del informe, que es el presente trabajo.

En resumen, no deseando caer en el frecuente error de primero elaborar un marco teórico general que resulte alejado y desvinculado del objeto de estudio, se optó por el camino largo y menos frecuente, el de iniciar una investigación exploratoria, con un bajo nivel de generalidad.

Intentar una aproximación descriptiva para después aspirar a una reflexión teórica y obtener como resultado esperado el definir y fundamentar posibles líneas de investigación que se inserten en presupuestos teóricos más generales, ha sido una aportación importante de la etnometodología al conocimiento científico.

Si quisiéramos ubicar este estudio dentro de algún campo de la Sociología, podríamos situarlo dentro de la Sociología de la Cultura, también dentro de la Sociología del Arte, Sociología del Teatro y la Sociología del Trabajo, algunos investigadores incluso lo han ubicado decididamente en la Antropología Cultural. De cualquier manera sabemos que estos campos son divisiones artificiales, creados en el desarrollo de la ciencia, que al ser un sistema de conceptos interrelacionados, presuponen relaciones. Aunque debido a la naturaleza exploratoria de este estudio, no se intenta alinearse o definirse dentro de algún campo predeterminado, sino al contrario, abrir posibilidades y considerar tanto metodologías como conceptos y términos elaborados y desarrollados en uno y otro campo.

Las delimitaciones se hacen con el propósito de hacer manejable y posible este estudio (de acuerdo a los recursos con que se cuenta) y son más de carácter espacial, temporal y funcional.

Dentro de los estudios culturales: “estudio de las maneras en que individuos situados en el mundo sociohistórico producen, construyen y reciben

expresiones significativas de diversos tipos<sup>6</sup>, temáticamente nos ubicamos en el proceso de la construcción cultural<sup>7</sup>, situándonos dentro de la producción artística<sup>8</sup> y más específicamente de la producción escénica o artístico-teatral, esto es, la producción realizada en escenarios<sup>9</sup>, en escenarios cerrados, a la italiana<sup>10</sup>, donde se maneja un espacio, una caja cerrada, algunos le dirían hermética y vacía que se anima por medio de máquinas, un marco abstracto que permite la creación de ilusiones para ser vista por el público.

Espacialmente nos ubicamos en el Teatro del Palacio de Bellas Artes por el significado que tiene. A través de su existencia, ha habido consenso en ser considerado como el Teatro más importante de México, desde su planeación, construcción y por la función social que le ha tocado desempeñar, como representante de la cultura legítima, más allá de los cambios políticos que le han tocado vivir. Consecuentemente, al ser el Teatro donde todo artista aspira a llegar como símbolo de éxito, de triunfo, también se considera que su actividad representa la máxima expresión del arte escénico y también se intuye que la producción y representación escénica es realizadas por los mejores elementos y que el público que asiste regularmente es conocedor de las llamadas Bellas Artes. El pueblo que acude esporádicamente se considera que asiste para “cultivarse”, para adquirir cierto capital cultural. Además, es el teatro con mayor actividad de México.

Se considera que existen dos momentos diferenciados en la actividad escénico-teatral: el proceso de producción, que consiste en la producción primera del objeto artístico, y el proceso de representación, en el cual se vuelve a re-presentar el objeto ya creado ante el público. En ellos participan por lo general un gran número de personas -que pueden llegar a ser cientos-, y que podríamos clasificarlas a *grosso modo* de la siguiente manera: administradores (quienes organizan, coordinan y deciden las actividades del teatro), creadores (quienes crean las ideas del espectáculo, ya sea texto, música, movimientos) y diseñadores (quienes diseñan a partir de la idea original escenografía, vestuario,

---

<sup>6</sup> Thompson. *op.cit.*, pág.135.

<sup>7</sup> Se define a la producción cultural como el proceso de realizar objetos culturales. Cfr. Frishman, Donald. *El Nuevo Teatro Popular en México*. INBA. México. 1990, especialmente su apartado donde discute la definición de cultura para contextualizar su tema del teatro popular; y Galindo, Luis Jesús. *Cultura en los 80's*. Universidad de Colima. Colima. 1994.

<sup>8</sup> Se define producción artística como el proceso de realizar objetos considerados como pertenecientes a las bellas artes. Cfr. Eco, Humberto. *La definición del arte*. Martínez Roca. España. 1970.

<sup>9</sup> Se define escenario como el espacio donde se representa cualquier manifestación artística, frente a un público. Cfr. Asta, Ferruccio “La plástica en las artes escénicas” en Rodríguez Prampolini, Ida. *Las Humanidades en el siglo XX*. UNAM. México. 1977. Vol V. Las Artes Plásticas.

<sup>10</sup> Ver Douvignaud, Jean. *Sociología del Teatro*. F.C.E.. México.1966. Tercera Parte pp. 216-266.

maquillaje, iluminación), directores artísticos (quienes dirigen el proceso de “puesta en escena”, ya sea por primera vez o una reposición con el grupo artístico que dirigen), intérpretes (quienes interpretan ante el público la idea concebida por el creador a través de la música, danza, actuación, canto) y técnicos teatrales (quienes operan la maquinaria teatral y crean los efectos que requiere el espectáculo). El producto final del trabajo coordinado de todos estos llamados trabajadores del arte escénico, es la representación teatral que no tiene valor sin la participación del público.

Sin restarle importancia a los siguientes aspectos, en este trabajo, por el momento no se analiza la historia de la producción teatral, las instituciones, normas y reglas que regulan esa actividad, ni la forma como trabaja y se interrelaciona todo el grupo para producir el hecho teatral<sup>11</sup>, tampoco consideraremos al público a quien finalmente va dirigido el producto, ni nos pararemos para atender al evento en sí mismo, la idea original o el contexto político, social o económico que envuelve a la producción. Iremos directamente a explorar esa parte específica que nos interesa y que convertimos en nuestro objeto: los trabajadores técnicos, sin por ello desconocer que están inmersos en una red complicada de relaciones que también los define.

En el aspecto temporal, se inicia con el presente, noviembre de 1994, con lo que ocurre en el momento de iniciar la investigación, aunque sabemos que el pasado (ya sea real o imaginario) está en todo momento definiendo al presente, y termina en agosto de 1995 considerando que es el fin de una etapa para continuar con otras.

Siguiendo las preguntas ¿quiénes son los trabajadores técnicos?, ¿Cuál es su trabajo?, ¿Cómo organizan su trabajo y su vida? El objetivo general de presente estudio es aproximarse a la forma de trabajo y de vida de los trabajadores técnicos del foro del Palacio de Bellas Artes.

Se define en principio a los trabajadores técnicos del foro -el objeto de estudio- como aquellas personas cuyo trabajo es proporcionar los elementos técnico-teatrales que requiere la producción escénica.<sup>12</sup>

El universo se delimita con los 54 trabajadores técnicos que laboraron regular y cotidianamente en el foro del Palacio de Bellas Artes durante los meses de noviembre de 1994 a agosto de 1995. Todos ellos contratados por esa

---

<sup>11</sup> El hecho teatral será la representación escénica frente a un público.

<sup>12</sup> Ver Pavis, Patricia. *Diccionario de Teatro*. Dramaturgia, estética y semiología. Paidós, Barcelona. 1984. Entrevistas realizadas por Susana Villafuerte a técnicos del PBA y a otros trabajadores de las artes escénicas. noviembre 1994 - agosto 1995.

instancia como personal de base, excepto uno jubilado y contratado por honorarios.

Administrativamente, el Palacio de Bellas Artes<sup>13</sup> tiene una Gerencia que es la máxima autoridad en ese recinto, jerárquicamente, hacia abajo, le siguen Subgerencias, una de las cuales es la Subgerencia Técnica<sup>14</sup>, de ella dependen 8 talleres o departamentos técnicos. Cada uno con un jefe, uno o dos subjefes, el personal de base y en ocasiones especiales el personal “de aumento” o eventual.

La división de talleres corresponde en gran medida a sus funciones laborales. Enumerados “por orden de aparición”<sup>15</sup>:

<i>TALLER</i>	<i>NÚMERO DE PERSONAS</i>
1. TRAMOYA	14
2. UTILERIA	6
3. ILUMINACIÓN Y ELECTRICIDAD	8*
4. MECÁNICA TEATRAL	7
5. SONIDO	3
6. CARACTERIZACIÓN, MAQUILLAJE Y PELUQUERÍA	3
7. VESTUARIO	11
8. TRASPUNTE	2
<i>TOTAL</i>	<i>54</i>

\*Incluye una persona jubilada, contratada por honorarios.

Se conservará por su funcionalidad la división anterior durante todo el estudio.

<sup>13</sup> El Palacio de Bellas Artes depende del Instituto Nacional de Bellas Artes y ésta a su vez del Consejo para la Cultura y las Artes, órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública. Ver S.E.P. *Manual General de Organización de la Secretaría de Educación Pública*. Diario Oficial, 16 de Diciembre de 1994. Segunda Sección.

<sup>14</sup> Actualmente no existe el Jefe de Foro que es una instancia intermedia entre la Sub-gerencia y los Jefes de Taller o Departamento.

<sup>15</sup> Dicho común entre los técnicos del Taller de Tramoya para definir la secuencia en que trabajan. Hay que hacer notar que la secuencia en realidad es flexible de acuerdo a los requerimientos de cada espectáculo.



## DIMENSIONES

Presuponiendo que los trabajadores técnicos pertenecen a un grupo con características distintivas, se intentará definir su organización del trabajo y su vida, algunos de sus rasgos culturales, sus fronteras como grupo, la forma de autopercepción y autorreconocimiento, aproximándose a su identidad<sup>16</sup>.

Se considera que la identidad tiene un carácter pluridimensional, que resulta de una multiplicidad de círculos de pertenencia concéntricos, por lo que se consideran *a priori* algunas dimensiones.

Recordando que la división conceptual de lo real en dimensiones es un instrumento metodológico que utilizamos para el acercamiento a nuestro objeto, en este caso dividimos en áreas tradicionales que se supone podrían corresponder a una división lógica de esa realidad buscando luego encontrar las relaciones entre ellas y sus jerarquías. Las dimensiones que se consideraron fueron las siguientes: laboral, educativa, socio-cultural, familiar y artística (escénico-teatral). A continuación se presentan los objetivos específicos planteados dentro de cada dimensión.

### DIMENSIÓN LABORAL.

Dentro de la dimensión de lo laboral, se busca distinguir fundamentalmente la organización social del trabajo. Primero, intentando definir la estructura del trabajo técnico (división inter e intra talleres, sus jerarquías) para después describir la forma como cada uno de los talleres trabaja y colabora en la realización y representación del producto artístico en el teatro del Palacio de Bellas Artes, considerándolos como parte integrante de los trabajadores de las artes escénicas.

También, más específicamente, se intenta rescatar información acerca de sus espacios, la maquinaria que operan, sus herramientas; sus productos, su lenguaje cifrado, ritmos, horarios y en general su cotidianeidad laboral.

Otro punto a tratar es la remuneración económica de los técnicos con relación a la que obtienen otros trabajadores de las artes escénicas, intentando

---

<sup>16</sup> Identidad: es un proceso, es un sistema de relaciones y de representaciones donde supone el punto de vista subjetivo de los actores sociales acerca de su unidad y sus fronteras simbólicas, y su ubicación en el mundo. Cf. Gilberto Giménez. "Cambios de Identidad y cambios de profesión religiosa" en Bonfil Batalla. *Nuevas Identidades Culturales en México*, CNCA, México, 1993.

contextualizar su salario en relación con otros oficios y profesiones. Aproximarse a los beneficios que obtienen en su relación laboral (salud, vivienda, otros) y la distribución que hacen de su salario.

Se intenta una aproximación a la idea de lo que “es” y “deber ser” un técnico teatral conforme a lo observado, de acuerdo con los mismos trabajadores técnicos, según la Institución, los administradores o coordinadores del Palacio de Bellas Artes y los otros trabajadores de las artes escénicas (intérpretes, directores de escena, coreógrafos, diseñadores de escenografía, de iluminación, de vestuario, de maquillaje, realizadores de escenografía, etc.) que colaboraron en la producción escénica del Palacio de Bellas Artes entre diciembre de 1994 y agosto de 1995.

## DIMENSIÓN EDUCATIVA

Se pretende aproximarse a la definición del tipo de habilidades, conocimientos y actitudes necesarios para su labor.

Describir sus formas específicas de adquisición y transmisión de conocimientos en su capacitación para el trabajo y la relación con su herencia cultural.

Definir sus antecedentes de educación formal y no formal<sup>17</sup>, el uso de esos conocimientos en su labor y el valor que las autoridades que los contratan y ellos mismos dan a estos estudios.

## DIMENSIÓN SOCIO-CULTURAL

Se intenta aproximarse a la definición de las características comunes, cotidianas del grupo sociocultural que conforman. Explorar cómo se identifican entre sí ante el empleo de rasgos culturales distintivos a los cuales dan un sentido propio, y su adaptación a la situación de contacto forzoso y constante con rasgos culturales de grupos culturales distintos.

---

<sup>17</sup> Educación formal: “Actividad educativa inscrita en el sistema educativo legalmente establecido.” Educación no formal: “Actividad educativa ajena al sistema educativo legalmente establecido”. *Diccionario de las Ciencias de la Educación*, Madrid, Ed. Santillana, 1983, Vol. 1. En este caso nos referimos a la formal como la educación primaria, secundaria, preparatoria o vocacional y universitaria donde se obtienen diplomas reconocidos por la Secretaría de Educación Pública. La educación no formal es toda aquella capacitación o educación que no tienen seguimiento en la ruta escolarizada.

Esbozar al conjunto de valores ético-morales-estéticos y esquema de concepción del mundo en el que se reconocen y reproducen.

Aproximarse a la forma como traducen esos valores que los identifica en prácticas culturales cotidianas: sus hábitos, costumbres, prácticas, aficiones, gustos, preferencias, aspiraciones, valores, lenguaje. En general definir su forma de vida cotidiana contextualizada en la vida actual. La forma como organizan su vida.

Conocer sus orígenes o antecedentes socioculturales, su herencia cultural y esbozar sus contactos con otros trabajadores de la producción escénico-teatral que pertenecen a otros grupos socioculturales.

#### DIMENSIÓN FAMILIAR:

Se tiene el propósito de acercarse a la descripción del tipo de familia que forman y sus relaciones y actividades sociales-familiares externas a su labor. La relación entre familia y trabajo.

#### DIMENSIÓN ARTÍSTICA (ESCÉNICO-TEATRAL)

Como punto central se intenta aproximarse a la definición de la labor específica de los técnicos, su idea de participación en la producción y representación escénica del teatro más activo y prestigiado de México: El Palacio de Bellas Artes.

Se busca empezar a entender el significado de su trabajo en el marco de la vida artística del Palacio de Bellas Artes (el significado que tiene para los técnicos cada producción y representación escénica, el significado que tiene su trabajo para los otros trabajadores de la escena), y también el significado que tienen para ellos las tendencias artístico-escénicas actuales. Conocer la relación que establecen con las manifestaciones culturales tradicionales de la cultura de élites, de las bellas artes y todos los eventos en los que colaboran.

## MATERIALES Y MÉTODOS

“Las técnicas consisten en instrumentos para formalizar y objetivar la información juzgada pertinente por nuestros criterios...” dice Jorge González<sup>18</sup>.

En este caso, las técnicas se seleccionaron de la manera que se creyó más adecuada para el momento de la interacción entre el investigador y el objeto.

En principio, no se contaba con mayor información que la de otros trabajadores del arte que narraron sus experiencias, escritos vistos en archivos, y la propia experiencia, de manera que seleccionado el universo de estudio y con alguna idea general de qué aspectos considerar, se inició el acercamiento al objeto real. Hubo que comenzar por presentarnos, empezar a reconocernos y encontrar formas de comunicación y entendimiento.

Las técnicas utilizadas hasta el momento han sido las siguientes: observación, historia oral y búsqueda documental.

### OBSERVACIÓN

En el inicio de este estudio, la falta de un lenguaje común para comunicarse hacía difícil tanto preguntar como responder. Se usaban palabras técnicas, otras con significado sólo para el grupo e incluso expresiones corporales significativas, que eran importantes para entender lo que sucedía. Ello llevó a realizar una observación que tuvo que ser con carácter de participante. Aún así, fue difícil empezar a describir un trabajo que se conforma de innumerables actividades no previsibles, tanto, que parecía difícil siquiera afirmar si existía o no una labor rutinaria, que además incluye ritmos, emociones y sentimientos que son parte importante del trabajo.

Se observaron jornadas completas de trabajo de cada una de las ocho áreas técnicas, que incluyeron a los ensayos y representaciones regulares del

---

<sup>18</sup> Jorge A. González. “Navegar, naufragar, rescatar entre dos continentes perdidos. Ensayo metodológico sobre las culturas de hoy”, en González, J y J. Galindo (Coord.) *Metodología y Cultura*. CNCA. México. 1994, pág. 247

Ballet Folklórico de México; el montaje, ensayos y representación de las coreografías “El Cascanueces”, “Carmina Burana”, “Fanfarrias”, “Deseo”, “Serenata”, “El Pájaro de Fuego” con la Compañía Nacional de Danza; el montaje, ensayos y representaciones de coreografías de la Temporada Imágenes Móviles con los grupos independientes de danza contemporánea: Utopía, Contradanza, Drama/Danza y Teatro del Cuerpo; los ensayos y presentaciones de los conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional en su Temporada de Primavera; los montajes, ensayos y representaciones de las óperas “Madama Butterfly”, “Elixir de Amor” y “Alicia” con la Compañía Nacional de Opera; los ensayos y representaciones de algunos eventos especiales (Concierto de José Carreras, Joan Manuel Serrat, Chabela Vargas, Claude Bolling, evento de la Logia Masónica del Estado de México, “Giselle” con el Ballet de la Opera de Paris).

La observación hasta ahora ha sido el punto central para la obtención de información que contextualice y guíe el acercamiento al objeto. A través de la observación participante es como nos hemos conocido, como me han y me he integrado al mundo de los técnicos, a la lógica y significado de muchas de sus acciones cotidianas. De esta actividad ha dependido la posibilidad de hacer entrevistas grabadas.

Este estudio refleja básicamente la información obtenida a través de este medio.

## HISTORIA ORAL.

En este estudio, la historia oral se utiliza con la idea de recoger de los técnicos entrevistados -como únicos testigos permanentes de la actividad del foro-, su memoria, sus opiniones y puntos de vista respecto del trabajo técnico, su función dentro de la producción escénica, lo que es y ha sido su vida sobretodo en el teatro. Nos permite aproximarnos a sus valores, sentimientos, ideas. También se han realizado entrevistas de opinión a otros trabajadores de la producción escénica en las que explicitan su punto de vista acerca del trabajo técnico y narran la relación que han llegado a establecer con los técnicos. La historia oral es además un medio para crear y dejar un registro de información

de primera mano que aumenta su valor al considerar la casi inexistente documentación acerca de este tema.<sup>19</sup>

Como un aspecto fundamental del trabajo es distinguir valores, preferencias, actitudes y normas que se constituyen en el comportamiento cotidiano a través del lenguaje, las entrevistas juegan un papel vital, pero también la conversación informal nos permite un mayor acercamiento a lo que queremos estudiar.

Don Zimmerman<sup>20</sup> detalla cinco principios básicos que ha de seguir el análisis de la conversación.

1. El análisis conversacional requiere la recolección de datos sumamente detallados sobre las conversaciones. Estos datos incluyen no solo las palabras, sino también vacilaciones, interrupciones, vueltas a empezar, silencios. Todo ello forma parte de la mayoría de las conversaciones y han de ser considerados como recursos metódicos que utilizan los actores para llevar a cabo la conversación.
2. En todos los detalles mínimos de una conversación puede presumirse que hay una realización ordenada. Estos aspectos de la conversación son organizados por el investigador pero antes que nada hay que considerar que están previamente ordenados por el emisor del mensaje, el cual manifiesta implícitamente su propia interpretación de los hechos sociales.
3. La interacción general y la conversación en particular, tienen propiedades estables y ordenadas que constituyen realizaciones de los actores implicados. Al finalizar, las conversaciones se debe considerar como si fueran autónomas.
4. El marco fundamental de las conversaciones es la organización secuencial. Finalmente, se deben hacer dos consideraciones. La primera consiste en tomar en cuenta que el transcurso de la interacción conversacional se produce por turnos. La segunda es que hay que distinguir entre las conversaciones configuradas por el contexto y las renovadoras del contexto. Las conversaciones se configuran de acuerdo con el contexto cuando lo que se dice en un momento determinado está en función del contexto secuencial precedente de la conversación. Las conversaciones configuran y renuevan el

---

<sup>19</sup> Guadarrama Olivera, Horacio. "Historia Oral: Usos y Abusos" en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Revista de investigación y análisis. Universidad de Colima. Vol.III/número 8-9. 1990. pp.69-76.

<sup>20</sup> Ritzer, George. *Teoría sociológica Clásica*. Mc. Graw Hill, México. 1993.

contexto cuando lo que se está diciendo en el turno presente se convierte en parte del contexto del siguiente turno.

El análisis conversacional se basa en el supuesto de que las conversaciones constituyen el pilar fundamental de otras formas de relaciones interpersonales. Constituyen la forma de interacción más generalizada: una conversación contiene la matriz más completa de prácticas y procedimientos comunicativos socialmente organizados.

Con las consideraciones precedentes, de noviembre de 1994 a agosto de 1995, se entrevistaron a un total de 93 personas que incluyeron a trabajadores técnicos del foro del Palacio de Bellas Artes, cubriendo las ocho áreas: trabajadores técnicos pertenecientes a otras dependencias que colaboraron con el equipo del PBA, como los de la Orquesta Sinfónica Nacional y la Compañía Nacional de Danza; intérpretes, diseñadores, realizadores, directores, coordinadores y familiares de los técnicos e intérpretes.<sup>21</sup>

Todas las entrevistas se realizaron en el área del foro del Palacio de Bellas Artes cuando se encontraban participando en alguna puesta en escena, por lo que se ha podido comparar con mayor facilidad actitudes observadas con lo expresado en entrevistas.

La duración de las entrevistas variaron desde 10 minutos hasta 2:30 horas en la mayor parte de los casos de acuerdo al tiempo libre disponible de los entrevistados entre sus actividades en el teatro.

No todas las personas a las que se les solicitó la entrevista aceptaron ser grabadas por lo que se cuenta con otro material que registra estas otras conversaciones. Esta actitud ha cambiado con el tiempo al acostumbrarse a mi presencia y a la de la grabadora que me siempre me acompaña.

ENTREVISTAS GRABADAS  
(NOVIEMBRE 1994 - AGOSTO 1995)

CATEGORIAS	NUM DE PERSONAS ENTREVISTADAS
1. TRABAJADORES TÉCNICOS DEL FORO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES	21
2. TRABAJADORES TÉCNICOS DE OTRAS DEPENDENCIAS	13
3. INTÉRPRETES	23
4. CREADORES, DIRECTORES, PRODUCTORES	24
5. FAMILIARES DE TÉCNICOS E INTRÉRPRETES	12
<i>TOTAL</i>	93

<sup>21</sup> Ver el Anexo 3, Guía preliminar para las entrevistas a los trabajadores técnicos del foro del Palacio de Bellas Artes, Noviembre de 1994 y el Anexo 4, Índice de Entrevistas Grabadas.

Las entrevistas se analizaron seleccionando los temas relacionados con las preguntas específicas que anteriormente se señalan (ver dimensiones), dejando para el futuro otros tipos de análisis.

## INVESTIGACIÓN BIBLIOGRÁFICA Y DOCUMENTAL.

Se realizó primero una búsqueda bibliográfica general, sin mucho éxito para el tema específico que se trabaja, encontrando apenas referencias al trabajo técnico del foro. Para el contexto se revisaron estudios publicados acerca de la producción cultural, específicamente de la producción artística, lo escénico- teatral y de la técnica teatral.

La fuente principal de información documental fueron los archivos, indispensables no sólo como fuente de información en sí, sino como medio para enriquecer el diálogo con los entrevistados. Se buscaron documentos escritos y gráficos tanto en archivos personales, como en hemerotecas y bibliotecas.

De todos los archivos consultados, es el Archivo Histórico del INBA el que pudiera contener la mayor parte de documentos escritos que tienen que ver con el trabajo técnico del foro. Por ser un archivo importante, casi desconocido y con la intención de motivar a su consulta, le dedico el espacio siguiente.

**ARCHIVO HISTÓRICO DEL I.N.B.A.:** Conocí y trabajé el Archivo Histórico del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1987, desde ese momento, entre los responsables de su clasificación y cuidado, había una discusión acerca de qué documentos eran importantes y cuales no. Los criterios para decidirlo no eran muy claros.

Recuerdo siempre con agrado los buenos ratos que pasé leyendo manuscritos del Maestro Fernando Wagner, acusando temperamentalmente a elementos del foro de que eran flojos o que le desaparecían *trastos* de sus escenografías; reportes del Jefe de la Servidumbre acerca de la desaparición de llaves de las regaderas; de la dificultad de erradicar a las pulgas de la sala que habían pasado del foro<sup>22</sup>, de quejas acerca de las parejitas que ocupaban

<sup>22</sup> Ver Archivo Histórico del INBA. Caja 96-01/112/-1 1.6 Oficio de Santiago R. de la Vega. Delegado de la S.E.P: en el Palacio de Bellas Artes enviado al Jefe del Departamento Administrativo donde dice entre otras cosas: "en vista de que la sala de espectáculos está atestada de pulgas, es urgente comprar flit". Fecha 1º de junio de 1937.



indebidamente los palcos, sanciones por conductas amorales<sup>23</sup> (siempre encontré sólo a mujeres) y solicitudes para presentaciones en el teatro como la de Blacaman que ofrecía en su espectáculo la presentación de 30 leones, 25 cocodrilos, 20 serpientes y 14 personas y anexaba fotografía<sup>21</sup>. Estos documentos se clasificaban como administrativos y por tanto sin importancia.

Al interesarme por volver a consultarlo en 1994, lo localicé todavía bajo custodia del Centro Nacional de Investigación de Artes Plásticas del INBA (CENIDIAP-San Angel), aunque una parte se envió y depende de las Bodegas de la Dirección de Recursos Materiales del INBA. Realizando todos los trámites, logre autorización para revisar algunos de los documentos ubicados en estos dos lugares.

El Archivo Histórico del Instituto Nacional de Bellas Artes está integrado por dos sub-archivos:

Archivo Muerto de Personal: organizado en folders por trabajador, incluye la documentación requerida en su momento para su ingreso (fotografías, acta de nacimiento, formato de solicitud de ingreso, etc.), los documentos administrativos relativos a su labor y gestiones especiales (asistencias, faltas, retrasos, sanciones, trámites de licencias, inconformidades y quejas, etc.) y los documentos relativos a la separación de labores (renuncia, jubilación, defunción, etc.).

Hasta el momento he visto documentos relativos a trabajadores del INBA desde 1931 hasta 1970, aunque pudieran encontrarse otros fuera de este rango.

En 1989 este archivo estuvo organizado por cajas en el CENIDIAP-San Angel, numeradas del 1 al 78, posteriormente se separaron los expedientes de algunos trabajadores que a criterio del CENIDIAP eran importantes. Se subdividieron y guardaron en cajas por áreas artísticas: artes plásticas, danza, música, teatro y literatura. Los expedientes restantes que internamente llamaron "administrativos" fueron enviados en 1993 a las Bodegas del Ex-Convento de la Merced, aparentemente sin trámite de oficio alguno. De allí, debido a remodelaciones, se enviaron a las Bodegas de Ticomán donde actualmente se encuentran en cajas organizadas alfabéticamente.

<sup>23</sup> Ver Archivo Histórico del INBA. Caja 96. Exp. VII-01/112/-1 L7. En la que una empleada supernumeraria fué suspendida por observar indisciplina y conducta amoral. 20 de julio de 1957.

<sup>21</sup> Ver Archivo Histórico del INBA. Caja 91 (I). expediente VII -01/353/-3. Carta de Blacaman dirigida al Departamento de Espectáculos del Palacio de Bellas Artes. fechada en Madrid el 2 de junio de 1936.

En este archivo se encuentran los técnicos teatrales -y a reserva de explorarlo más-, algunos diseñadores de escenografía y vestuario, además de trabajadores de mantenimiento, empleados de seguridad, oficinistas, chóferes y administradores entre otros.

Archivo Histórico General del I.N.B.A.: originalmente organizado en folders con una detallada clasificación que se ha pasado por alto, el CENIDIAP-San Angel los ha agrupado en cajas que van de la 79 a la 463, por orden cronológico y dividido en algunos conceptos temáticos. De él se han sustraído algunos documentos o folders que se encuentran en carpetas aparte organizados y resguardados para el uso de los investigadores del CENIDIAP.

La información de este archivo, relacionada y comentada con los técnicos actuales, nos da una visión más completa, sobretodo de las relaciones con la administración y la estructura de organización del Palacio de Bellas Artes. Debido al cambio de local de este archivo, ahora se encuentra en el Centro de las Artes, no se puede consultar más ampliamente.

Este archivo tiene la posibilidad de ofrecer datos que permitan reconstruir un cuadro histórico interesante de las normas internas del funcionamiento del Teatro, así como de los elementos que contribuyeron a la definición de la vida interna del foro.

INFORMACIÓN Y ESTUDIOS ANTECEDENTES RESPECTO A LA PRODUCCIÓN ESCÉNICO-TEATRAL Y EL TRABAJO TÉCNICO DE FORO: Encontramos gran cantidad de escritos periodísticos y literarios respecto a la actividad teatral, en los que describen y se da opinión de lo sucedido durante las representaciones, se proporcionan breves trayectorias artísticas de los intérpretes, directores y diseñadores. No pretenden ser estudios analíticos aunque los escriben conocedores de esta actividad, muchos de ellos dedicados a la crítica teatral. Contienen alguna información histórica, y en mayor cantidad opiniones valorativas sin explicitar los criterios. Se realizan con el fin de comunicarse con el público, desde el punto de vista de éste. Su intención es comentar el producto, no dar cuenta del trabajo de producción anterior a la representación, por lo que encontramos poco material específico para nuestro estudio.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Cf. Alcaraz, J.A. *Allá en el Teatro Grande* Plaza y Valdés. México 1988 Nuñez y Domínguez. *Descorriendo el Telón Cuarenta Años de Teatro en México* España. 1956. y artículos en periódicos y revistas.

Dentro de los estudios de la producción artístico-teatral, hasta el momento se encuentra un énfasis en el análisis del contenido de las obras literarias, del texto en sí o en relación con el contexto socio-histórico; sus funciones y significados sociales<sup>26</sup>; el desarrollo histórico-social del concepto escénico<sup>27</sup>, en las que encontramos estudios específicos acerca de las puestas en escena de algunas obras referidas más bien a la interpretación dramática. También hay estudios del público de teatro<sup>28</sup>, compilaciones de las obras presentadas<sup>29</sup> y su impacto en su entorno cultural, e historias de la construcción de teatros y sus decorados; algunas descripciones de teatros existentes en México y sus principales características arquitectónicas; descripciones sobre la maquinaria teatral y su funcionamiento<sup>30</sup>; el diseño de la escenografía, la solución técnica en el escenario y algunos manuales destinados a proporcionar información acerca de la producción escénico-teatral. Pero hasta el momento no se ha encontrado ningún estudio específico de la operación de los escenarios o del trabajo de los técnicos como parte del grupo que colabora en la realización y representación artístico-teatral.<sup>31</sup> Encontramos información parcial y fragmentada.

Es más, en México, ni siquiera tenemos escritos de todos los temas antes mencionados, y respecto a los técnicos del Palacio de Bellas Artes, casi no se tiene información escrita de ningún tipo. Existen algunas entrevistas a técnicos con mayor antigüedad publicadas en diversos periódicos y revistas, las más, con motivo de la conmemoración de los 25, 50 y 60 años de la construcción del Palacio, aunque las preguntas y el texto van orientadas más hacia las anécdotas curiosas que vio el público o su relación con artistas, que hacia su trabajo

<sup>26</sup> Ver Alter, Jean. *A sociosemiotic theory of theatre*. Philadelphia, Pa. University of Pennsylvania, 1990. Vexia Romero, Fernando Carlos. *La sociedad mexicana en el teatro de Rodolfo Usigli*. México, Universidad de Guadalajara, 1990; Lopez, Osvaldo Augusto. *Crítica de la realidad social mexicana en obras representativas de Emilio Carballido*. Universidad de Pittsburg, 1973, entre otros.

<sup>27</sup> Ver por ejemplo Tauré, Barkary. *Le Théâtre negro-africain et ses fonctions sociales*. Paris. Presences Africaines, 1953; Duvignaud, Jean. *Sociología del Teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México, F C E, 1966, entre otros.

<sup>28</sup> Ver Herrera Figueroa, Miguel. *Sociología del Espectáculo*. Buenos Aires, Paidós, 1974.

<sup>29</sup> Ver las publicaciones del INBA compilando lo presentado en el Palacio de Bellas Artes de 1934-1984 por área artística: teatro, música, danza y ópera.

<sup>30</sup> En México, una interesante y completa obra es la de Fernando Wagner *Teoría y Técnica Teatral*, Fundamental para el entendimiento de la producción teatral en su conjunto, con capítulos dedicados a la escenografía, utilería, vestuario, maquillaje e iluminación, ejemplificando con puestas en escena en el Palacio de Bellas Artes.

Otro caso es el de Hainaux, René. *Stage design throughout the world since 1960*. International Theatre Institute, London, Harrap, 1973. En la que se encuentra un análisis comparativo de formas de resolver problemas en el escenario, aunque ninguno habla del trabajo de los técnicos.

<sup>31</sup> Existen libros especializados en otros países que muestran las formas de hacer trastos, cómo fabricar utilería, las técnicas de iluminación, pero no se habla de los técnicos.

específico o a su persona. En general no dan cuenta del trabajo técnico e incluso publican errores comunes como decir que trabajan *tras bambalinas*<sup>32</sup>. Existen expedientes laborales --como todos los trabajadores del Instituto Nacional de Bellas Artes- en el Archivo Histórico, pero no incluyen descripciones o definición de sus trabajos.

Quizá la única excepción es la *Revista TEEUS*, publicada mensualmente por la asociación de técnicos con mayor antigüedad, la Unión de Tramoyistas, Electricistas, Escenógrafos, Utileros y Similares (TEEUS), fundada el 20 de diciembre de 1927. En ella, se describen actividades de la asociación, noticias de acontecimientos como homenajes, logros de la agrupación y en general es una revista donde se escribe presuponiendo un conocimiento de la labor técnica. De ella se obtuvieron datos y sobre todo ayudó a la memoria de los entrevistados. La revista se difunde en un círculo estrecho que abarca sólo a algunos de sus agremiados.

En síntesis, podemos decir que el material detectado servirá en el futuro, al ampliar la investigación hacia otros aspectos de la producción escénica, y que habrá que valorar y reinterpretar la información que se da respecto al trabajo técnico.

La falta de estudios sobre el tema, e información registrada es a la vez una limitación y una ventaja pues al introducirse en un nuevo tema de investigación siempre se requiere de un mayor tiempo para explorar el terreno y buscar y valorar tanto líneas de investigación probables como estrategias de investigación más adecuadas. Aunque por otro lado, no se tiene el problema de los campos ya explorados, de los cuales se encuentra una vasta bibliografía pero que muchas veces se llega, por costumbre, a seguir el camino tradicional continuando con errores teórico-metodológicos comunes.

**ESTUDIOS ACERCA DE LA CULTURA Y PRODUCTOS CULTURALES:**  
El presente trabajo no tiene como intención incluir un estudio del arte de la investigación cultural, sino solamente presentar un esbozo acerca de este punto. Se quiere explicitar que no es fácil hacer una síntesis de este rubro debido a la

<sup>32</sup> *Bambalinas* se refieren a los telones que cubren la parte superior del escenario (ver el Anexo 9) Los técnicos se ríen cuando escuchan que alguien está tras bambalinas pues se imaginan a alguien colgado entre las varas. Un buen ejemplo de este caso es el artículo de Santiago González Nattal en la Revista *Solidaridad* del IMSS, No. 9 de abril de 1984 quien como resultado de una visita y entrevistas a los técnicos escribe con el título "Los viejos tramoyistas" (usa ese término para denominar a todos los técnicos). En el anota que "Edmundo Arreguín lleva ya 40 años de trabajar lejos de los ojos del público, detrás de las bambalinas, en el Palacio de Bellas Artes" (pág.34) y habla de "la gente que no se vé, que está entre bambalinas" (pág.35).

gran cantidad y variedad de bibliografía existente acerca de estudios que se incluyen como culturales. Es por lo anterior que para poder tocar una temática tan amplia y vasta como es la cultura, nos apoyaremos en Thompson y Giménez para ubicarnos.

Dentro de las ciencias sociales, la historia ha registrado fenómenos y productos culturales, pero han sido la sociología y la antropología quienes se han ocupado de alguna manera de su estudio.

Los avances teóricos y metodológicos en este campo los retomamos de Gilberto Giménez quien siguiendo a Thompson escribe el artículo: "La teoría y el análisis de la cultura. Problemas teóricos y metodológicos"<sup>33</sup>. En él hace una síntesis del estado del arte de la sociología y la antropología de la cultura.

Giménez inicia por revisar los parámetros epistemológicos del discurso científico de las ciencias sociales.

Su punto de partida es la tendencia, aceptada en la ciencia, de intentar convertir el léxico de base en un sistema de conceptos cuyo contenido de significación pueda definirse sin ambigüedad. Es decir, que los términos puedan ser formalizados y sistematizados, para ser base de un discurso científico generado a partir de paradigmas o modelos que implican un cierto número de hipótesis a manera de marcos de pensamiento u orientaciones metodológicas. Estos paradigmas pueden ser descriptivos o explicativos.

Comenta que en la sociología y antropología de la cultura hay un uso poco riguroso del léxico, debido a que se encuentran términos, -importantes por la frecuencia de su uso-, pero que tienen significados varios y muchas veces confusos, de manera que estos términos podrían ser considerados como nociones. Pone como ejemplo el caso de los términos: socialización, aculturación, código cultural, visión del mundo, ideología, identidad, mentalidades, hábitos, símbolos, valores, normas, pautas de comportamiento, dinámica cultural, entre otros. Para Giménez, todos ellos han funcionado como "conceptos de exploración" de este relativo nuevo campo de investigación.

Incluso el término cultura, como objeto central de estudio, no tiene un contenido homogéneo y no designa un nivel específico de fenómenos. Es decir, que el término cultura tiene muchas acepciones y muchos conceptos referidos a objetos y símbolos distintos.

<sup>33</sup> Giménez, Gilberto "La teoría y el análisis de la cultura: Problemas teóricos y metodológicos" en Gonzalez, Jorge y Jesús Galindo (Coordinadores) *Metodología y Cultura*. México, CNCA, 1994

A través del tiempo la cultura como objeto de estudio ha cambiado su contenido: Filósofos e historiadores germanos de los siglos XVIII y XIX, confrontan cultura y civilización. Cultura se ha referido a las producciones intelectuales, espirituales y artísticas en las que se expresan la personalidad y la creatividad de un pueblo, con una connotación positiva. El mismo término, se ha asociado con formas de cortesía y refinamientos propios de la corte. “Nos volvemos cultos mediante el arte y la ciencia; y nos volvemos civilizados adquiriendo una variedad de gracias y refinamientos sociales” decía Kant<sup>34</sup>.

En la antropología anglosajona de fines del siglo XIX aparecen propuestas de la cultura que dejan la concepción valorativa para dar lugar a una postura más positiva y generalmente descriptiva. Edward Burnet Tylor expuso: “la cultura o civilización, en su sentido etnográfico es el todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, la costumbre y cualquier otra capacidad o hábito adquirido”.<sup>35</sup>

Giménez afirma que algunos estudios realizados en México continúan esta tradición. Como ejemplo expone el esquema elaborado por Bonfil Batalla con el que clasifica los elementos culturales que convergen en la formación de lo que llama culturas populares, bajo el criterio de control cultural, según tengan capacidad de decisión y por tanto de control de ellos. Otro ejemplo que muestra es el caso de Nestor García Canelini cuando diagnostica los cambios culturales en América Latina basándose en el paradigma de la “posmodernidad”, donde registra rupturas culturales respecto al pasado al nivel de síntomas.

También clasifica como descriptivos a la mayoría de los seguidores del modelo integracionista clásico de Parsons y a los del modelo comunicativo más adaptado a sociedades del capitalismo maduro y posindustrial, donde la socialización es un proceso de construcción del saber, enfatizan lo cognitivo sobre lo valorativo (los valores son asumidos en términos cognitivos) y la racionalidad está dada en términos de reflexión de la acción. Como consecuencia, se genera un tipo de adaptación que se manifiesta en forma de negociación permanente acerca de las normas y reglas, se configura una identidad débil y flexible, donde los agentes socializadores son guía. Se reconoce un pluralismo de saberes y valores culturales y la incoherencia entre agencias y actores de la socialización, y la discontinuidad de ellas.

---

<sup>34</sup> Giménez, *op cit.*, pag. 38

<sup>35</sup> *Ibidem*

Estos modelos esquematizan en forma simplificada e idealizada fenómenos sociales, con los que se compara su mayor o menor adecuación a la realidad.

Hasta aquí, Giménez concluye que, en el campo de la investigación de la cultura, ha existido un predominio de la descripción sobre la explicación, que hay una frecuente confusión entre lo que es descriptivo y lo que es explicativo, y que la interrelación entre esos dos momentos de la investigación ha tenido dificultades con la consiguiente falta de desarrollo fundamentado en este campo.

El mismo autor continúa exponiendo cómo en los últimos decenios del siglo XX, aparece la concepción simbólica de la cultura (Leslie A. White, Levi-Strauss y C. Geertz) que asume a los fenómenos culturales como fenómenos simbólicos, por tanto el estudio de la cultura se relaciona con la interpretación de símbolos o acciones simbólicas. El investigador descubre pautas de significados, distingue matices y torna inteligible un modo de vida que ya tiene sentido para los que lo viven.

La cultura “designa pautas de significados históricamente transmitidos y encarnados en formas simbólicas (comprende acciones, expresiones y objetos significantes), en virtud de los cuales los individuos se comunican entre sí y comparten sus experiencias, concepciones y creencias”.<sup>36</sup> Giménez discute que esta concepción no toma en cuenta los fenómenos del poder y del conflicto social que sirven de contexto a la cultura.

Más recientemente, como una revisión neo-marxista de la concepción simbólica de la cultura, surge la concepción estructural (John B. Thompson) donde el análisis de la cultura consistiría en “el estudio de las formas simbólicas- esto es, acciones significativas, objetos y expresiones de variado tipo- en relación con contextos y procesos históricamente específicos y socialmente estructurados, en virtud de los cuales dichas formas simbólicas son producidas, transmitidas y recibidas”<sup>37</sup>. La cultura es para esta concepción, el aspecto simbólico-expresivo de todas las prácticas sociales, y los hechos culturales son constructos<sup>38</sup> simbólicos y también manifestaciones de las relaciones del poder y se hayan inmersos en el conflicto social.

---

<sup>36</sup> Giménez, *op cit* pág.39

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> Los términos “concepto” y “construcción” o “constructo” tienen significados similares, aunque con una importante distinción. Un “concepto” expresa una abstracción formada por una generalización que parte de lo particular. Una “construcción” o “constructo” es un concepto, pero tiene el significado agregado de haber

Estas dos últimas tendencias crearían paradigmas explicativos que Giménez ubica en dos ejes:

Un eje epistemológico con las metodologías positivistas u objetivistas que consideran a los fenómenos culturales como cosas, como fenómenos susceptibles de observación directa, de medición y de cuantificación estadística, donde el texto, productos, cultura o formas simbólicas, pueden ser observables y donde el sentido sería un fenómeno subjetivo no observable por lo que se prescinde de él.

En el otro extremo se encuentra el eje donde ubica a las metodologías interpretativas o hermenéuticas que subrayan el problema del sentido, de la comprensión e interpretación de las formas simbólicas.

Los fenómenos culturales son formas simbólicas susceptibles de ser comprendidas e interpretadas en cada polo.

El eje teórico incluye a los paradigmas económicos que comparten el supuesto de que los actores sociales se comportan racionalmente y compiten entre sí para maximizar sus intereses o acrecentar su capital, y a los paradigmas lingüísticos que intentan explicar los comportamientos concretos a partir de reglas implícitas interiorizadas por los agentes sociales. Dentro de este marco ubica a Chomsky, Bourdieu (con su categoría subjetiva de *habitus y campos*), y a Alessandro Pizzorno (con su término de reidentificación y *ricollocazione culturale*).

En este contexto, la propuesta metodológica de Thompson sería la más completa e interesante ya que no elude el problema del sentido. Considera las formas simbólicas no sólo en sí mismas, sino también inmersas en contextos sociales estructurados. El análisis cultural será el estudio de la constitución significativa y de la contextualización social de las formas simbólicas que comprenden relaciones asimétricas del poder, acceso diferencial a los recursos y oportunidades sociales, y mecanismos institucionalizados para la producción y recepción de formas simbólicas. Este paradigma analítico acepta la explicación y la interpretación como momentos complementarios de un mismo círculo hermenéutico. Este proceso es un proceso de reinterpretación debido a que las formas simbólicas forman parte de un ámbito pre-determinado. Se trata de interpretar lo ya interpretado en la vida cotidiana y que puede diferir en el sentido.

---

sido inventado o adoptado deliberada y conscientemente para un propósito científico especial. Kerlinger. I red. *Investigación del comportamiento Técnicas y metodología* Nueva Editorial Interamericana. México, 1975, pág.29 y 30.



Este esquema de análisis comprende la fase preliminar o "hermenéutica de la vida cotidiana" donde se procura reconstruir la interpretación cotidiana de las formas simbólicas y dos fases analíticas de la "hermenéutica profunda" que sería el análisis histórico-social el cual reconstruye las condiciones de producción, circulación y recepción de las formas simbólicas e incluye el análisis formal de la estructura interna de las formas simbólicas, así como la interpretación, la reinterpretación y la reconstrucción de la dimensión diferencial de las formas simbólicas.

Integra diferentes técnicas de análisis de manera sistemática y coherente revisando alcances y limitaciones. No excluye el análisis formal considerándolo como un enfoque parcial. Al considerar las formas simbólicas como "constructos dotados de sentido", considera los procesos de interpretación y comprensión como una dimensión metodológica complementaria a la del análisis formal. Así, evita el problema del reduccionismo (explicar formas simbólicas sólo en función de condiciones histórico-sociales de producción) y el de explicar sólo mediante el análisis interno de las formas simbólicas.

Jorge González<sup>39</sup> hace notar el aumento del interés por conocer los procesos culturales actuales ante una necesidad política de definir, establecer y desarrollar estrategias en lo cultural, "para *intervenir* en el ámbito de la organización de lo que *significa* y da sentido a la vida, al mundo, a toda nuestra vida en el mundo". Encontramos entonces bibliografía narrando experiencias de proyectos culturales, descripciones y análisis realizados en corto tiempo. Pero todavía son pocos los estudios serios que intentan analizar a profundidad algún aspecto de lo cultural.

En México los avances en estudios acerca de la cultura son interesantes. La Universidad Iberoamericana, la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, el Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Universidad de Colima se perfilan como instituciones interesadas en realizar estudios culturales más allá de la descripción. La revista *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* de la Universidad de Colima y los volúmenes de la serie "Pensar la Cultura" que publicó el Seminario de Estudios de la Cultura del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, reflejan la producción de la investigación en este campo.

---

<sup>39</sup> Jorge A. González "La transformación de las ofertas culturales y sus públicos en México", en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. Revista de Investigación y análisis. México, Universidad de Colima, Volumen VI, Num. 18, 1994.

Se intenta retomar las experiencias de investigación realizadas hasta el momento para no repetir errores ni “descubrir el hilo negro” en términos epistemológicos, teóricos y metodológicos, sabiendo que cada objeto de estudio tiene sus características propias.

## LIMITACIONES DE LA INVESTIGACIÓN

La parcialidad de este estudio se da por diferentes circunstancias, primero debido a mi interés y relación anterior con la escena y sobretodo al decidir introducirme al tema fundamentalmente de la misma manera como lo hacen los trabajadores técnicos: en la práctica. Asumí la responsabilidad de obtener ese punto de vista, el más cercano a los trabajadores técnicos, el ser casi uno ellos con todas las ventajas y desventajas que supone. Se facilita el entender al adoptar sentimientos, valores y rutinas cotidianas, a la vez se complica la reflexión y el ver lo que empieza a ser cotidiano. Este trabajo es producto de esa primera visión que pretende ampliarse al explorar nuevas líneas de investigación.

Al delimitar el estudio al trabajo técnico del foro, nos encontramos con la situación de intentar aislar metodológicamente al objeto pero al mismo tiempo tener presente todo aquello que pudiera influir decididamente en él. Y debido a que su labor es una labor compartida para crear un producto que es el espectáculo, se debe recordar en todo momento que son una parte del todo.

Al mismo tiempo, al estar inmersos en el mundo teatral, para entender el trabajo de los técnicos es necesario tener conocimientos tanto de las teorías como de las prácticas teatrales y esto último sólo puede hacerse en la práctica. En cada representación hay que ajustarse a una concepción del mundo artístico-teatral diferente en donde se incluyen de manera importante formas de expresar sentimientos, actitudes únicas, y todo aquello que es difícil de transmitir verbalmente, de describir en lenguaje científico tradicional (ya hemos hablado de la falta de términos científicos en este campo) y muchas veces hasta en el cotidiano. Nos encontramos ante un lenguaje cifrado cambiante que contiene significados fundamentales para el grupo y son usados sólo en determinadas circunstancias que se repiten solamente en ciertos momentos de su trabajo que pueden repetirse en ciclo de 2, 3, 4 o 10 años, y que debido a la falta de registros documentales, es necesario *estar* en el momento con la actitud necesaria para captar lo actual y rescatar la memoria de ciclos anteriores. Este trabajo se acota en un determinado tiempo.

Respecto de la relación objeto-sujeto, al observar y participar se modifica el ambiente, lo mismo pasa al hacer preguntas que les hace reflexionar sobre su práctica cotidiana, recordar su pasado y replantearse el futuro. Y recordando el aspecto que señala Thompson: "En principio, los sujetos que conforman el campo sujeto-objeto se pueden apropiar, lo que con frecuencia hacen en la práctica, de los resultados que la investigación social formula acerca de dicho campo, y éste puede ser transformado en sí en el proceso mismo de apropiación"<sup>40</sup>

Finalmente, nos dedicamos a un sólo tipo de escenario, el escenario cerrado que implica una forma de trabajo técnico históricamente determinado. Más aún, este estudio se centra en las actividades de un teatro único en México, único por su arquitectura y maquinaria teatral, por su importancia dentro del desarrollo de la técnica teatral, por ser "la Universidad de los técnicos"<sup>41</sup>, por su prestigio, importancia y significado en la vida cultural del país, por su intensa actividad que lo lleva a ser el teatro de mayor movimiento escénico<sup>42</sup>.

Estos rasgos distintivos lo hacen ser el teatro más complejo del país, de modo que nos atrevemos a decir que contiene las características generales de todos los teatros con escenario cerrado que ofrecen obras de teatro, música, danza y ópera.

---

<sup>40</sup> Thompson, *op. cit.* pág. 303.

<sup>41</sup> A decir de los técnicos, al ser en ese foro donde se encuentran los técnicos más experimentados que han enseñado a generaciones posteriores. De ahí han salido jefes de áreas técnicas y jefes de foro para otros teatros, Cfi. Entrevistas realizadas a los técnicos del Palacio de Bellas Artes por Susana Villafuerte, Noviembre 1994-Marzo 1995. Entrevista a Arturo Nava por Susana Villafuerte el 3 julio, 1995. Entrevista a Germán Castillo, 18 de enero de 1995.

<sup>42</sup> Incluía en esta afirmación a los teatros de revista.

## II. EL PALACIO DE BELLAS ARTES

### MI SEGUNDA CASA ... ¿O MI PRIMERA?

#### EL ESCENARIO CERRADO

En principio hay consenso en que “todos los teatros actuales parten de un patrón establecido en Grecia en el siglo IV a.C., que consta de dos partes principales: el escenario y el auditorio”<sup>13</sup>.

Es durante el Renacimiento italiano que surge el escenario cerrado ante el interés por crear un mundo imaginario que represente a la naturaleza. Aparecen entonces las escenografías formales y la preocupación por darles movimiento, creando y perfeccionando una maquinaria oculta al público. A partir de entonces se desarrolla la arquitectura y la técnica teatral, reuniéndose el arte y la técnica.

Desde el Renacimiento hasta el siglo XIX se experimentó con la maquinaria mecánica. Con el posterior ritmo vertiginoso de la ciencia y la tecnología se produce un gran cambio. Aparecen la fotografía, el cine y la electricidad, entre otras cosas, aplicadas a las obras escénicas.

Paralela a esta historia del desarrollo de los teatros cerrados y la maquinaria teatral, surgen profesiones especializadas que responden a las nuevas necesidades. En el área de la construcción, los arquitectos e ingenieros teatrales y en el de la operación y funcionamiento de estos inmuebles, los técnicos teatrales.

Para este estudio, que se ubica en el teatro del Palacio de Bellas Artes, es básico entender el espacio físico y el tipo de maquinaria que operan los técnicos actuales.

#### CONCEPCIÓN Y CONSTRUCCIÓN DEL TEATRO NACIONAL SU TRANSFORMACIÓN EN UN PALACIO

Es en la interesante y peculiar historia de la concepción y construcción de este grandioso teatro donde encontramos algunas respuestas de la capacidad de adaptación del inmueble, el cual mantuvo su original función básica de ser El Teatro Nacional y el prestigio de monumento grandioso que

---

<sup>13</sup> Asta, Fenuccio, *op. cit.*, pág. 14.

se le quiso dar desde sus orígenes, más allá de los drásticos cambios políticos y económicos del país. El Palacio de Bellas Artes ha sido el representante de la cultura legítima de México.

Iniciada la época independiente de México, la tendencia y el gusto de las elites por contar con una actividad artístico-teatral que mostrara al país como civilizado, culto y amante de las artes escénicas y en general de las bellas artes, se concreta en la construcción y uso de teatros.

En Europa, parámetro de entonces, predominaba ya el “teatro moderno” cuya mayor característica era el tipo de escenario cerrado: “un marco vacío dominado por una perspectiva ilusionista en profundidad”... “ese marco, esa caja vacía animada por medio de máquinas”<sup>44</sup>.

México se encuentra en un ambiente liberal, haciendo esfuerzos por definir el ser nacional, en un momento de formación de las nuevas instituciones políticas y luchando contra las instituciones religiosas, le da a la educación y a la cultura relevancia: la primera como formadora del nuevo mexicano y la segunda como expresión del desarrollo del ser humano que se veía en los ideales europeos.

La Academia de San Carlos, construida a fines del S.XVIII, más tarde llamada Escuela Nacional de Bellas Artes, impartía las especialidades de pintura, escultura, grabado y arquitectura “bajo la dirección de maestros europeos contratados exprofeso”<sup>45</sup> y a quienes se les consideraba ejemplo a seguir.

El interés fundamental de la nueva Academia fue asegurar que sus egresados obtuvieran un alto nivel cultural y además proporcionar una especialización en la construcción de edificios destinados a las actividades musicales y teatrales. Así es como se formaron importantes arquitectos mexicanos que dominaron la arquitectura teatral europea y que fueron contratados para diseñar y realizar los principales teatros de provincia en las distintas ciudades económicamente más activas de la República. Técnica y estilo europeos de esa época se advierte aplicados a sus edificaciones.

En Guadalajara, Jacobo de Gálvez se encargó de la construcción del Teatro Degollado (1856-1858); en Guanajuato la minería permitió al arquitecto Antonio Rivas Mercado concluir el Teatro Juárez (1873-1903); en

---

<sup>44</sup> Duvignaud, *op. cit.* pag 216.

<sup>45</sup> Moyssen, Xavier Adamo Boari y Federico Marsical. *Palacio de Bellas Artes*. México, Aeroméxico y Franco María Ricci, Milan, Italia 1993.

San Luis Potosí se encargó al arquitecto especializado en teatros en Europa, José Noriega, la construcción del Teatro de La Paz (1889-1894) y en la Ciudad de México el español Lorenzo de Hidalga construyó el Teatro Nacional (1842-1844) llamado también de Santa Anna.

A partir de 1867 y durante todo el Porfiriato, los principios de la Ilustración y de los liberales prevalecieron. La función de la educación como promotora del progreso y la unidad nacional había llevado a legislar una educación primaria obligatoria y gratuita para el pueblo, mientras que para las élites, la Escuela Nacional Preparatoria (Gabino Barreda, 1868) seguía las ideas positivistas buscando que los mexicanos explicaran el mundo y se guiaran por ideas demostrables científicamente para lograr un México libre con orden y progreso.

Junto con esas ideas, desde la segunda mitad del siglo XIX había llegado a México el primer automóvil, se introdujo el primer telégrafo, el servicio telefónico, el servicio público de la electricidad y el servicio ferroviario. Estos servicios se incorporaron a la vida cotidiana de muchos mexicanos, sobre todo en las ciudades y en los lugares donde se asentaron industrias modernas con tecnología y capital extranjero como en la minería.

Entre las élites ciudadanas se imitaban o se seguían las modas y tendencias europeas, principalmente francesas, con toques nacionalistas entre los intelectuales más conscientes y cercanos a las clases populares. En la arquitectura se abandonan a los tratadistas clásicos para ahora jugar con las modernas tendencias intelectuales y culturales francesas, más libres, que incluirían el rescate de símbolos de identidad nacional concretizados en elementos de las culturas prehispánicas.

Planeando con anticipación la fastuosa conmemoración del Centenario de la Independencia, Porfirio Díaz se dio a la tarea de encomendar algunos monumentos como el Hemiciclo a Juárez proyectado por Guillermo de Heredia y la Columna de la Independencia de Antonio Rivas Mercado; y edificios que se construirían sin limitaciones de recursos: el Palacio de Correos (1902-1907) a cargo del italiano Adamo Boari, la Cámara de Diputados confiado a Mauricio Campos, el Palacio Legislativo nunca concluido y finalmente el Palacio de Bellas Artes a cargo también de Adamo Boari. Con ellos el entonces presidente pretendía mostrar al mundo un México monumental y bello (parecido a su admirado París), que a cien años de su independencia se encontraba en un ambiente de estabilidad y progreso.

Frente a las corrientes austeras y prácticas de la arquitectura de los Estados Unidos, México orientaba su gusto -quizá en parte por su tradición prehispánica- hacia lo ornamental, hacia lo renacentista. En ese momento, en Europa se iniciaba la corriente del arte nuevo o *art nouveau* que integraba motivos folklóricos, exóticos que quedaban muy de acuerdo a las inquietudes nacionalistas de los intelectuales mexicanos.

En este ambiente, el arquitecto italiano Adamo Boari (1863-1928) recién llegado de Chicago y el ingeniero mexicano Gonzalo Garita fueron comisionados por el Ing. Don Leandro Fernández, entonces Secretario de Comunicaciones y Obras Públicas, para estudiar y opinar sobre la funcionalidad del Teatro Nacional. Este teatro fue construido por Lorenzo de Hidalga entre 1842-1844 al estilo tradicional clásico, bajo los antiguos cánones y adquirido por el gobierno Federal en 1900.

En opinión de los comisionados, el Teatro de Santa Anna (o Nacional) no era digno del esplendor que se ambicionaba dar a la capital del país durante los actos conmemorativos del Centenario, a los cuales asistirían distinguidos invitados de otras naciones. Por tanto, se acordó construir un nuevo teatro con un concepto moderno, que reuniera todos los adelantos que se empleaban en ese tipo de obras, era el año de 1899.<sup>16</sup>

En 1900 Boari y Garita contrajeron compromiso formal con la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas para construir el nuevo Teatro Nacional. Para realizar una obra de tal magnitud, Boari determinó que le era indispensable realizar un viaje de estudios por el extranjero a fin de compenetrarse con la especialidad de arquitectura teatral y observar cómo los nuevos inventos e ideas eran aplicados a los teatros.

Entre 1901 y 1904 Boari se dedica a preparar el proyecto para el nuevo teatro, viajó por los Estados Unidos y Europa, estuvo de nuevo en Chicago para ver el célebre Auditorium de Dankmar Adler y Louis Sullivan, trabajó temporalmente en el taller de Frank Lloyd Wright, discípulo de Sullivan, donde realizó algunos de los planos del edificio y se relacionó con compañías constructoras como la Casa Milliken Brothers quien finalmente realizaría la cimentación de este edificio.<sup>17</sup> De Nueva York viajó a Italia, Austria y Francia.

---

<sup>16</sup> Moysen, *op. cit.* pag.20 y 188

<sup>17</sup> El Ing. Garita rompe con Boari para 1904 después que le habían sido rechazados varios proyectos como el de cimentación, y teniendo quejas de falta de pago o pagos muy diferenciados a los de Boari. Ver INBA *La Construcción del Palacio de Bellas Artes* INBA-S,XXI 1994,pág.42, 313 y 314.

Moyssén cree que leyó sin duda alguna a los franceses Léonce Reynaud, Louis Cloquet, Julien Gaudet, y a Charles Gaunier, la nueva bibliografía obligada sobre la arquitectura moderna de teatros. Visitó los teatros europeos más importantes, admirando el teatro más sobresaliente de esa época: la Opera de París, del cual obtuvo sus principios.

En marzo de 1902 Boari interpreta los deseos porfirianos en cuanto al programa arquitectónico y urbanístico de crear obras monumentales en diversos lugares de la capital y así presentó al Sr. Gral. Don. F.Z. Mena, entonces Secretario de Estado y del Despacho de Comunicaciones y Obras Públicas su anteproyecto y el resultado exitoso del viaje realizado “cuyo objeto fue hacer un estudio práctico de la arquitectura teatral moderna relacionándola al proyecto de la construcción del nuevo Teatro Nacional de México”<sup>48</sup>. “Determinando con minucioso y lento estudio la locación, la dimensión, la distribución y las calidades del futuro Teatro Nacional, o sean, las bases expeditas para proceder expeditamente y sin vacilaciones”<sup>49</sup>.

En este documento toma en cuenta el objeto de la realización del teatro, su ubicación, sus dimensiones y forma, la técnica constructiva, su arquitectura exterior e interior y la técnica teatral: acústica, bocaescena, iluminación, ventilación, inclinación del piso y forma de la sala de espectadores, telón contra incendios, plataformas hidráulicas y eléctricas del escenario y contrapesos del telar.

Primero determina “el justo valor de un edificio teatral”, esto es las condiciones y el fin, el objeto del edificio. Para lo cual clasifica a los teatros del mundo de aquel entonces como sigue:

1. Teatros de Corte e Imperiales: “se rigen y conservan a expensas del Monarca, y es natural que tengan un carácter fastuoso, sin preocupaciones por la economía de la institución”<sup>50</sup> Se consideran como artículos de lujo y de boato de dicha corte.
2. Teatros Nacionales o Gubernativos: Son instituciones tributarias del arte y de la educación del pueblo, cae bajo el dominio de la economía pública. Y citando al Barón Haussman: “el verdadero autor de L’Opera de París: La

---

<sup>48</sup> Adamo Boari, *Informe preliminar sobre el proyecto para la construcción del Teatro Nacional de México*, en Moyssén, *op cit*, pág.147.

<sup>49</sup> Boari, *op cit* pág.158.

<sup>50</sup> Boari, *op cit*, pág.147.



Iglesia debe construir templos para los espectáculos divinos y el Estado teatros para los espectáculos humanos”<sup>51</sup>.

Poniendo énfasis en su función educadora cita a Bismark: “El Teatro es una escuela superior obligatoria aún para aquellos que no quieren estudiar”. Él insiste en esa función social educativa al mencionar “que la docta Alemania considera al Teatro como un instituto de alta educación y en consecuencia los mejores teatros modernos han sido erigidos en Alemania y en Austria”<sup>52</sup>.

Boari argumentó que la función educativa del teatro llevó a un concepto del desarrollo de la técnica, que eso sucedió en Alemania, al contrario que en Francia e Italia donde se le da al teatro una importancia más recreativa que educativa (siguiendo los fines de los teatros de Corte) y en los que no se dio gran importancia al desarrollo de la técnica. Fue un buen razonamiento que convencía de la utilidad de la inversión, que justificaba al proyecto ante las elites porfirianas.

3. Teatros Municipales: Siguen la misma función que los Teatros Gubernativos, sólo que en el ámbito municipal.

4. Teatros Privados: Asumen un carácter de comodidad más que de elegancia. Surgen básicamente en Inglaterra y Estados Unidos, en donde Boari afirma que prevalece la razón utilitaria.

En cuanto a la ubicación propuesta, Boari seguía lo dicho entre sus colegas: que la situación de un edificio define el carácter del mismo, y se apoya en el hecho de que en varias de estas ciudades el Teatro es el centro de la ciudad. Esta idea la traspasa de Europa a México pues en realidad en eso quiso que se convirtiera el nuevo teatro, en el nuevo centro de la ciudad de México, definiendo así la importancia del edificio. Escribe: Ese es precisamente el caso del Teatro de México, que tendrá una posición magnífica y favorablemente comparable con las mejores localidades existentes. Entonces lo equipara con L’Opera de París, el Hofburgtheater de Viena, el Teatro de Dresde, el Teatro de Francfort, el Teatro de Bayreuth y el Teatro de la Corte de Wiesbaden.

Apoyándose en otro argumento, considera grandes ventajas para el futuro Teatro Nacional: “encontrándose en el verdadero centro de la ciudad, tiene un parque secular por un lado, desemboca en su plaza todas las arterias

---

<sup>51</sup> *Ibidem*

<sup>52</sup> *Ibidem*

principales y estará rodeado de nuevos y vistosos edificios”<sup>53</sup>, “... mientras mejor y más suntuoso sea el Teatro, por razones de parangón, más ricas e importantes serán las nuevas construcciones particulares que rodean la nueva plaza...”<sup>54</sup>

En cuanto a su superficie, el nuevo Teatro ocuparía 5.850 metros cuadrados, aunque fue aumentada considerablemente en el proyecto ejecutivo. Se comparó con distintos teatros, desde los más grandes como el proyecto del Teatro Imperial de San Petersburgo con 15. 659 metros cuadrados, L’Opera de París con 10,100 metros cuadrados y así hasta los pequeños, como el teatro Municipal de Zurich con 2,400 metros cuadrados.

El Teatro Nacional sería semejante al Hofburgtheater de Viena (5,900 metros) y al Teatro de Corte de Estocolmo (6,300 m).

En cuanto a su silueta o líneas exteriores generales, las divide en dos grandes categorías:

1. La radial, derivada del teatro romano “se ha convertido en la silueta consuetudinaria en Alemania “. Veía el inconveniente de “la imposibilidad de hacer una buena composición de la fachada”. Manifiesta mejor al exterior la forma circular de la sala pero no así la del foyer<sup>55</sup>, que tiene gran importancia en los teatros latinos.

2. La rectangular, que es la adoptada en Francia e Italia.

En el Teatro de México, la sala no se proyectó circular y está precedida por un suntuoso salón para fiestas en forma rectangular, de esta manera se adoptó la segunda opción. Además proyectó un gran hall con jardín interior que separaría la sala de espectáculos del salón para fiestas. (Ver planos anexos)

Resuelve los problemas que tienen otros teatros como el de L’Opera de París al diseñar un paso de carruajes funcional, colocar un café con vista panorámica y un restaurante, independientes del servicio de teatro y que además tenían la particularidad de obtener un práctico ingreso económico.

“La innovación del hall abierto y de una cúpula exterior decorativa que lo cubra e indique, resuelve una de las mayores dificultades en la composición arquitectónica...” Soluciona también respecto al escenario “... la

---

<sup>53</sup> Boari, *op.cit* pág. 148-149

<sup>54</sup> JNBA, *op.cit.* p.44

<sup>55</sup> Foyer: palabra francesa, es la sala del teatro donde se reúne el público para descansar, fumar y tomar algo.

forma de no desperdiciar una altura que dejaba el frente del escenario casi siempre deslucido”.<sup>56</sup>

Respecto a la cimentación, se adoptaría “la más moderna *steel construction*” a prueba de fuego y de movimientos sísmicos.

En cuanto a su arquitectura exterior y decoración interior, en la exposición de París le impresionó el *art nouveau* e influenciado por este nuevo estilo, quiso seguir “la caprichosa curva creada por el humo de un cigarrillo”<sup>57</sup> donde se mezclan las formas de Oriente y Occidente, las tradiciones y formas arquitectónicas típicas modernizadas. Es la expresión del progreso de ideas y concepciones estilísticas. “Así como en el dominio de la ciencia todos los hombres caminan con movimientos uniformes y constantes, en el campo del arte el mundo se unifica y emprende su marcha triunfal, en la que nada será capaz de detenerlo... No crea, por esto, que es preciso renegar del pasado; hoy más que nunca cada país debe hacer gala de sus formas arquitectónicas típicas, modernizándolas”<sup>58</sup>. El Nuevo Teatro de Prosa en Mónaco, el Auditorium de Chicago y el Das Müncher Schauspielhaus siguen este estilo.

Con lo anterior justifica que “la arquitectura exterior del futuro Teatro de México, será, cierto, tomada de las antiguas proporciones clásicas, pero rejuvenecidas con las nuevas aplicaciones; y en cuanto al interior, seguirá libremente las huellas trazadas por el Nuevo Arte Decorativo Moderno”<sup>59</sup>.

En cuanto a la acústica, Boari, sin seguir la tradicional idea de imitar “... la curva de la campana en la planta” quiso “... revolucionar la misma curva sobre su propio eje y convertir la superficie de la sala en una verdadera campana, adoptando también para el *plafond* la decantada *courbe phonique*”.

Decía que en los Estados Unidos “donde la divisa es *progress before precedent*, el teatro en forma de embudo es un hecho consumado, y con el mejor éxito”. Aunque algunas viejas salas europeas han sido importantes por su sonoridad, el problema es que son de madera y “son hechas para arder”. No son prácticas.

Otra gran ventaja derivada de esa forma de embudo es la disminución de la altura de la bocaescena. El Teatro de Santa Anna, construido a imitación del Teatro de la Scala de Milán (1776), al igual que L’Opera de París y el

---

<sup>56</sup> Moyssén, *op cit*, pag. 150

<sup>57</sup> INBA, *op cit*., pág. 45

<sup>58</sup> Moyssén *op cit* pág 150

<sup>59</sup> *Ibid.*, pág. 152.

Hofburgtheatre de Viena, han tenido la bocaescena demasiado grande y para estrecharla tres o cuatro metros han usado cortinas y decorados que además de ser combustibles “cansan y distraen las miradas del espectador”. Boari usó las alternativas técnico-arquitectónicas modernas para bajar el plafón de la sala hacia el escenario con el uso de la llamada *steel construction* que consistió en el levantamiento de una serie de arcos elípticos que bajan gradualmente hacia la bocaescena, casi circunscribiendo y conduciendo las miradas del espectador hacia la representación. En lugar del harlequín y de los baldaquines de papel, colocaría como marco de la bocaescena una gran cornisa decorativa en relieve.

Además, aunque continuó la tradición de dividir la sala y por lo tanto al público por categorías: en plateas, anfiteatro y galería, aplica las ideas democráticas y de la racionalidad económica americanas que resultan en el principio de que quien va al teatro tiene derecho a ver, oír y estar sentado. De esta manera es como proyecta dar comodidad a todos los asientos, evitando puntos ciegos para lo cual diseñó un declive de un diez por ciento en el piso de la sala.

Para prevenir la posibilidad de incendios que era frecuente que se iniciaran en el escenario, pensó en la colocación de un “telón de hierro laminado *the fire resisting curtain*, cuyo mejor tipo es el del Lyric Theatre de Londres” para proteger a la sala, y respecto al escenario pensó en lo que consideró los mejores *stage* del mundo de Austria y Alemania.

Entrando directamente al tema principal de nuestro estudio, en cuanto a instalaciones técnicas: “el escenario se proyectó para albergar la más completa instalación mecánica con movimiento hidráulico y eléctrico, además de hacer el plano de la orquesta movable en tres secciones diferentes”<sup>60</sup>.

Para la iluminación, se construyeron lugares expresamente adaptados para los reflectores eléctricos y para los proyectores “sin que nada desmerezca en la sala”. En los otros teatros de la época se acostumbraba proyectar la luz eléctrica por un costado, atrás de los bastidores, pero en esos momentos ya se empezaba a iluminar por la parte superior del frente y hasta usar el cinematógrafo para reproducir la realidad. Esto último lo retomó Boari. No sacrificó los palcos, como en otros teatros, en el nuevo Teatro se construyeron espacios especiales para la consola, el proyector y los seguidores.

---

<sup>60</sup> INBA, *op cit.*, pág.56

En tiempos recientes se han realizado modificaciones en la colocación del equipo de sonido e iluminación. Los aparatos de sonido como la consola de iluminación se colocaron en el 2o. piso, en el espacio original para los seguidores y cinematógrafo y los seguidores se colocaron en la misma sala eliminando butacas.<sup>61</sup>

Boari clasificó a los escenarios en tres clases:

1. Los de madera, que consideró los mejores de ese tipo, eran los del Theatre Flamand de Bruselas, del Teatro de Corte de Viena y del Teatro de Dresde.
2. Los de madera y hierro, que marcaban un período de transición en la mecánica teatral, como el de la Opera de Paris, el Teatro Municipal de Rotterdam, el del Teatro de Opera de Londres D'Oyly Carte's y el de la corte de Schwerin
3. Los más modernos fabricados de hierro solo. A estos escenarios los subdividió en
  - 3.1 Los manuales, como el Teatro Municipal de Amsterdam y el Teatro Nacional de Oslo.
  - 3.2 Los que empleaban la fuerza hidráulica o eléctrica.

Los técnicos especialistas en mecánica teatral de la compañía vienesa Asphaleia, introdujeron el telón curvo que circunscribe la escena creando un horizonte y fueron los primeros en construir escenarios aplicando la fuerza hidráulica por medio de pistones. Este sistema lo usaron en el Teatro Municipal de Halle, el de Budapest y en el Auditorium de Chicago.

Este procedimiento se mejoró al utilizarse un solo pistón donde las partes extrañas estarían sostenidas por poleas movidas por el mismo sistema hidráulico y donde el centro del escenario quedaba menos obstruido que con el sistema Asphaleia. Lo usaron el Teatro de Corte de Berlín, el de Hannover y el de Wiesbaden.

Otra innovación fue el teatro giratorio usando energía eléctrica, semejante a como giran las plataformas de los ferrocarriles para voltear las locomotoras, de manera que dividiendo el escenario se pueden instalar

---

<sup>61</sup> Los técnicos consideran que perdió funcionalidad y comodidad para el público con estos cambios debido a que se perdió la privacidad del manejo de estos aparatos que ahora conviven con el público. Se ha observado cómo algunas personas casi se han golpeado en la cabeza con los seguidores, el haz de luz pasa muy cerca perdiéndose la obscuridad idónea de la sala y el sonido de la intercomunicación llega a perturbar.

escenas diferentes. Boari vió sus efectos en el teatro de Lautenschlaeger de Mónaco y consideró que tendría futuro en el teatro de variedades pero no en los grandes Teatros de Opera debido a que obstruía la parte inferior de los escenarios y dejaría poco espacio para las escenas.

Boari juzgó, como unos de los mejores, a los escenarios movidos por electricidad del Teatro Prinzregenten de Mónaco, proyectado por Karl Lautenschlaeger y al escenario del Teatro de Londres Covent Garden, inventado y fabricado por Edwin E. Sachs (autor de *Modern Opera Houses and Theatres*).

Una de sus ventajas es que se pueden ejecutar movimientos al nivel de la escena. El escenario está dividido en secciones que forman puentes que suben y bajan las escenas por medio del sistema de contrapesos Brandt. (parecido al sistema de los elevadores Otis), al no existir pistones hidráulicos, todo el espacio inferior del escenario queda libre.

“Los sistemas de escenario mencionados hasta aquí, si por una parte alcanzan una perfección a que no llega al Hofburgtheater de Viena, ninguno iguala, por otra la magnificencia de la instalación mecánica de éste. Ha sido construido sin reparar en gastos a fin de que pueda considerarse como un modelo de perfección en su género. La obra es debida principalmente a Friedrich Brettschneider, que es ahora el ingeniero director de dicho Teatro, siguiendo las ideas del barón Hasenauer”<sup>62</sup>.

Este escenario utilizaría la fuerza motriz hidráulica y la eléctrica. La fuerza hidráulica opera indirectamente, las secciones del escenario suben, bajan y se mueven horizontalmente por medio de poleas que se hallan a los lados y de la fuerza eléctrica, lo que permite mayor espacio en la parte inferior. Este escenario tiene seis secciones pudiendo agruparse de tres en tres dividiendo al escenario en parte anterior y posterior. “Supóngase que en la parte delantera se encuentra dispuesta la representación de una escena de prisión y que en la parte de atrás se ha preparado una escena campestre: pues bien: en un minuto puede desaparecer la escena de la prisión y al mismo tiempo la parte de atrás, o sea, la escena campestre, se hace avanzar para que ocupe el lugar de la otra”<sup>63</sup>. Boari pensó en cómo facilitar y posibilitar los movimientos escénicos, de manera que se abreviara el tiempo de los entreactos. El ahorro del tiempo era un valor importante en esta época de

---

<sup>62</sup> Moysen, *op cit.*, pág. 157.

<sup>63</sup> *Ibidem*

modernidad, donde las máquinas y los inventos en general ayudaban al hombre.

Boari después de platicar y visitar con Edwin Sachs el Coven Garden de Londres, con Brettschneider el Hofburgtheater de Viena y de visitar el Pinzregenten de Mónaco, planteó la posibilidad de instalar en el nuevo Teatro Nacional de México una maquinaria que incluyera todos los avances técnicos del momento, y a su regreso recomendó a los mismos Sachs, Brettschneider y Lautenschlaeger como las autoridades más competentes en materia de mecánica teatral que se encontraban en disposición de presentar un proyecto completo para la instalación de toda la maquinaria que se requiriera en el nuevo Teatro de México. Las dimensiones del escenario que especificó Boari fueron: 24 metros de longitud, con la posibilidad de aprovechar ocho metros más por estar prolongado hasta la pared posterior, espacio que también serviría para las proyecciones luminosas "sobre las escenas transparentes, según los últimos progresos de la escenografía". La maquinaria del escenario se planeó importarla y colocarla en el tercer año de labores (1907)<sup>64</sup>.

A fin de cuentas, quien diseñó tanto la parte mecánica del telón --que se recubriría con el *Tiffany lustre glass*-- como la maquinaria teatral fue el Ingeniero alemán Albert Rosenberg, quien en marzo de 1907 firmó el contrato para el proyecto específico del escenario que comprendió "la maquinaria fija y movable sobre el escenario y bajo el escenario, los aparatos hidráulicos, las compresoras para el agua, las cortinas de hierro, el equipo eléctrico, los generadores de vapor para los efectos escénicos, los aparatos para la lluvia, así como los talleres y demás accesorios que se requerirían para una instalación completa y de primer orden acabada en todas sus partes"<sup>65</sup>.

Quienes elaboraron e instalaron la maquinaria fueron las casas alemanas: Vereignitemaschinenfabrik y la Maschinenbaugesellschaft. Aunque originalmente se planeó colocarse hacia 1907, realmente fue hasta fines de 1910 que se tiene registro de haber enviado los materiales e instalado la maquinaria del escenario, la plataforma de la orquesta y el elevador del fondo del escenario, aún cuando la sala no estaba totalmente techada. Al realizarse las pruebas necesarias para ser entregada, existieron algunas objeciones por

---

<sup>64</sup> Ver el documento de Boari "Apuntes sobre el proyecto del Teatro Nacional" Anteproyecto y Proyecto 1902. En INBA, *op cit.* pp. 325-330

<sup>65</sup> INBA, *op cit.* pág. 160

parte de expertos mexicanos, lo que provocó exámenes exhaustivos para finalmente aprobarse.<sup>66</sup>

Volviendo al momento del regreso de Boari a México, después de sus años de estudio de teatros en el extranjero, tenemos que en 1904 Boari presentó ante las autoridades competentes la primera serie de dieciocho magníficos planos que formaban un concepto global y convención.

Su proyecto todavía hoy aparece como consistente por su funcionalidad y belleza. Boari buscó en el ámbito internacional la colaboración de los más destacados especialistas y técnicos del momento para así incorporar los más modernos y prácticos adelantos de ingeniería y arquitectura teatral. Su proyecto global contempla la realización de una decoración por los mejores artistas del mundo al mismo tiempo de que incluye todo un programa de urbanismo que modificaba notablemente el entorno. Además de considerar el espacio para el Teatro, propuso reabrir la calle Cinco de Mayo para abrir un eje del zócalo a un costado de Catedral que desembocaría en la Alameda, la que se incorporaría al diseño del nuevo teatro.

Podemos decir que Boari combinó con un equilibrio, pocas veces logrado en la historia de la arquitectura teatral, los avances prácticos de la mente estadounidense y alemana con la suntuosidad ornamental de los franceses e italianos; por ello esta obra ha sido aceptada y admirada como símbolo de modernidad y cultura de esa época en todo el mundo.

El Teatro estaría inspirado en el estilo artístico de boga, el *art nouveau* e introdujo notorias novedades en la tradición de edificios teatrales.

Las obras de construcción se iniciaron en 1904 contando con todo el apoyo gubernamental. Desde un principio la edificación misma fue un evento para la ciudad, impactó en el área laboral al contratarse a numerosos peones, modificó el entorno al comprarse y demolerse varios edificios, incluyendo un convento y una iglesia de religiosas; al realizarse las excavaciones del terreno se removieron 20 000 metros cúbicos de tierra, se construyó una vía de ferrocarril para recibir el material y la Casa Milliken Brothers de Chicago inició los trabajos de cimentación con la técnica que se consideró más moderna y segura.

Para el 2 de abril de 1905 Porfirio Díaz colocaba la primera piedra del Teatro Nacional. Con optimismo Boari había calculado que en un periodo de

---

<sup>66</sup> Existe una placa en el Hall del Palacio de Bellas Artes que se colocó con motivo de los cincuenta años. Cf. Pani, A. y E. Mariscal *El Palacio de Bellas Artes*, SHCP, 1934.



cuatro años podría ser inaugurado por Díaz, en ningún momento ni las autoridades gubernamentales que encargaron el proyecto ni el mismo Boari tomaron en cuenta factores económicos, políticos y sociales. La inestabilidad no se sentía en esas esferas todavía.

El peso de la estructura fue calculado y realizado por el ingeniero neoyorquino William H. Birmire, sin embargo, desde un principio se presentaron problemas al presentarse el hundimiento y la filtración de agua que a la fecha se intenta contrarrestar<sup>67</sup>.

Al terminar la estructura de acero que se revistió con cemento armado, la atención se concentró en los acabados de los muros exteriores, recubiertos a su vez por mármol. En los dos primeros tercios del edificio que estarían expuestas al público, fue concebida y diseñada una fastuosa decoración en una línea estilística que se identifica con el *art nouveau*.

Por las proporciones del palacio y la distribución de los espacios, se puede considerar que la construcción está dividida en tres grandes partes:

1. La primera sección comprende en la planta baja el vestíbulo y el hall, la escalera monumental y las taquillas.

En el siguiente nivel Boari diseñaría un amplísimo salón para fiestas que se convirtió en museo, una sala lateral para eventos culturales, literarios o conciertos de cámara que ahora conocemos como la Sala Manuel M. Ponce

2. La segunda sección es la que ocupa la gran sala de espectáculos con una capacidad para 1700 personas sentadas, y
3. La tercera sección contiene el espacio de nuestra atención: la caja del escenario con los equipos mecánicos, las instalaciones relativas al foro, salones para ensayo y oficinas administrativas.<sup>68</sup>

A continuación se transcribe una buena descripción del escenario y su función:

“Sobre la plataforma móvil para la orquesta el arquitecto Boari comenta en 1908:

Siendo que el nuevo teatro no debe ser solamente un teatro de espectáculos líricos, sino servir también para espectáculos de prosa, se desprende la necesidad de que el foso de la orquesta pudiera levantarse y ser ocupado por butacas en las representaciones de

---

<sup>67</sup> En julio de 1995, empezando las fuertes lluvias, el sótano del Palacio tuvo 20 centímetros de agua, cubriendo parte del sistema hidráulico y siendo necesaria la adquisición de otra bomba para desalojar el líquido.

<sup>68</sup> Ver Anexo 5. Plano transversal del Teatro Nacional de México.

comedia. Por esto, una vez que todavía nada se ha resuelto definitivamente sobre el particular, podría hacerse movable el mismo piso de la orquesta para bajarlo y levantarlo con pistones hidráulicos como el piso del escenario. Esta innovación fue ya ejecutada con suceso (*sic*) en el Teatro Wiesbaden, para el nuevo Teatro de México se trataría de hacer una mejora más haciendo movable el plano de la orquesta de modo que pueda levantarse no sólo hasta el piso de la sala sino también hasta el piso del escenario. Con esta reforma se puede obtener un ensanchamiento notable en el espacio de la bocaescena, constituyéndose una plataforma muy amplia para fiestas cívicas sin necesidad de levantar el telón.<sup>66</sup>

La maquinaria terminada consta de la parte fija y la parte movable que se encuentran en la parte alta del foro, al nivel del piso del escenario y en el foso mismo<sup>70</sup>. Los informes de 1920 y 1924 describen la maquinaria como sigue:

“La parte fija comprende puentes, postes; galerías y emparrillados. Las traveses armadas para sostener decoraciones pesadas que pueden recorrer desde el foso hasta el más alto emparrillado. Los tubos horizontales, suspendidos, para las decoraciones ligeras. Los verticales, colocados por pares a un lado y otro, para las decoraciones cambiantes. La cadena sinfín para el horizonte movable. Los varales sobre carretillas para sostener los bastidores; máquinas para suspender y simular vuelos. La movable la forman las tiras, las guillotinas, los escotillones y las plataformas.

Además, cuenta con aparatos para simular viento, lluvia, tempestad, niebla, incendios, nevadas, granizadas, etc. Sus plataformas son seis: tres en el proscenio y tres en el escenario. Todos los movimientos se producen por fuerza eléctrica e hidráulica. En la parte alta se encuentran los telares. A nueve metros del tablado está la primera galería destinada a los aparatos eléctricos; la segunda, a 25 m., es la galería principal para tramoyistas, hay otra que comunica por pasajes los lados opuestos y el último piso está a 29 m.

La parte baja está dividida por cuatro pisos, en ellos están las bodegas y los puentes móviles para recibir un gran número de personas y cambiar la escena en pocos segundos. El taller mecánico de reparaciones está a nivel del piso de la calle, así como las calderas que sirven para producir vapor y llamas simuladas.

Contra incendio tiene el escenario dos telones metálicos; el decorado, que aísla al escenario de la sala, y otro que aísla el escenario de los camerinos. Está provisto también de cuatro tinacos que pueden proporcionar 100 metros cúbicos de agua, cayendo en forma de lluvia, en caso de incendio, además de los hidratantes de seguridad.

Las instalaciones eléctricas para efectos escénicos fueron muy completas. Se colocó una caseta especial en el fondo del palco escénico para obtener escenas cinematográficas proyectadas desde dentro sobre un diafragma transparente. Otra caseta, además, colocada en

---

<sup>66</sup> INBA, *op.cit.*, pág. 160. Jorge Peláez, ex - jefe de foro, informó que el sistema cambió de pistones hidráulicos a tornillos sinfín y motores eléctricos, que es el que actualmente se usa.

<sup>70</sup> Ver Anexo 9. Diseño técnico del foro del Palacio de Bellas Artes.

sentido opuesto, en el fondo de la sala, sirve para las proyecciones sobre el telón del proscenio y para iluminar a los telares y a la escena con haces luminosos de proyectores de colores.

En el arco meganófono que queda entre la bocaescena y el arco del proscenio se proyectó un órgano de más de 5 000 flautas. La función del arco megáfono era la de un resonador; se pensaba ejecutar en hierro laminado y bronceado, formando un elemento decorativo muy peculiar, de semilleros de ocote y espigas estilizados. Tanto este arco como el órgano fueron instalados, según el proyecto original, en 1934.<sup>71</sup>

Boari intentó equilibrar estéticamente los interiores y los exteriores. Buscó a los mejores escultores de Europa que pudieran interpretar sus deseos. Así contrató al húngaro Géza Mároti para el remate de la cúpula, al escultor italiano Leonardo Bistolfi para el grupo escultórico del tímpano, A. Boni quien realizó los desnudos de las portadas laterales, a Fiorenzo Gianetti para diseñar cabezas de tipo indígena, cabezas de animales, un modelo de Caballero Aguila tomado del original, serpientes y otros motivos prehispánicos y “exóticos” muy dentro de la concepción del *art nouveau*.

En 1912, a ocho años de haberse iniciado la construcción, termina la participación activa de este arquitecto italiano. El edificio estaba prácticamente concluido en su forma exterior. La gran estructura de acero se había cubierto de mármoles. Columnas y esculturas ocupaban ya sus lugares incluyendo el cubo del escenario con los pegasos de Agustín Querol sobre los tanques de agua. La maquinaria teatral estaba colocada, al igual que el telón no combustible de Tiffany’s, solo faltaba el recubrimiento de las cúpulas y los trabajos del interior.

El periódico El Imparcial publica en 1914 una declaración de Boari:

“El escenario ya puede ser utilizado. Recientemente fue ensayado con éxito feliz. El Maestro Meneses ha venido a preparar sus audiciones con profesores del Conservatorio Nacional de Música y pudo apreciar la magnífica acústica de la sala, lo cual es un hecho de capital importancia.

Las primera notas que resonaron han sido Liszt y Tschaiikowsky ... Es probable que se resuelva la inauguración parcial del grandioso Teatro Nacional”<sup>72</sup>.

En cuanto a la primera sección, Boari había imaginado en el hall, un jardín cubierto, un invernadero que aprovechara el clima de México que a él - europeo con inviernos- le parecía único en el mundo, maravillado de no requerir calor artificial. Esta idea de integrar un jardín a la arquitectura

---

<sup>71</sup> INBA, *op.cit.*, pág.162

<sup>72</sup> *Ibidem*.

interior era una aportación novedosa para los edificios teatrales. Nunca se realizó.

El Teatro no llegó a terminarse para las fiestas del Centenario, al igual que el Palacio Legislativo, pero a diferencia de este último, las obras continuaron aún durante los dos primeros años del cambio político que vivió el país, permaneciendo Boari como diseñador y consejero.

En 1913, Boari se casa en México con Maria Dandini de Sylva pensando en radicar en México pero los acontecimientos nacionales le llevan a decidir salir del país en marzo de 1916 dejando inconclusa la que llegaría a ser su más importante obra, aunque mantiene contacto con los directores de obras que lo sucedieron para asesorarlos o para enterarse de los avances. Radicado en Italia, en 1918 edita en Roma *La costruzione di un teatro* en donde expone su plan, los avances y los pendientes de este teatro. Al comentar Boari sobre su libro expresa que El Teatro Nacional de México constituye un gran esfuerzo de arquitectura teatral, quizá el más importante después de la Opera de París.

Entre 1917 y 1930 las obras del teatro quedaron sujetas a ciertas eventualidades más económicas que de otro tipo. El ritmo de la construcción no se pudo continuar a pesar de lo que se propusieron las autoridades gubernamentales presididas ahora por los hombres que velaban los cambios que trajo la Revolución.

A principios de los años 1920 se tiene registro de que “fieles trabajadores” cuidaban el edificio:

“Vicente, que vivía en la puerta de la obra, desde que hicieron sus cimientos; José María, siempre custodiando el salón de maquetas y modelos ‘con cariño de quien los ha visto nacer’; Simón, uno de los más antiguos obreros continuaba allí; Frola, orgulloso de la maquinaria, quien trabajó al lado de Kielman, técnico alemán, cuidaba de ella como cosa propia”<sup>73</sup>

En el transcurso de esos años, los arquitectos Antonio Muñoz García y Benjamín Orvañanos fueron los responsables de la construcción. Una de sus principales preocupaciones fue evitar el hundimiento del edificio, por ello, con el objeto de restar cargas excesivas, se bajaron los cuatro pegazos que estaban colocados en los tanques de agua sobre el cubo del escenario. Por otra parte, también se encargaron al ingeniero mexicano Luis Romero la forja de las rejas de las ventanas.

---

<sup>73</sup> INBA, *op.cit.*, pág.190

Algo importante de mencionar es que desde la instalación de la maquinaria, el edificio se usó frecuentemente para eventos políticos, sociales y artísticos importantes en la vida de la ciudad que iban desde ensayos y audiciones musicales, hasta experimentos de transmisiones radiofónicas, mítines y ópera, para lo cual en la sala se improvisaron butacas. El hall fue utilizado para exhibición de automóviles en venta, exposiciones pictóricas y otros eventos. Se rentaba el espacio por metro cuadrado y lo recabado se destinó para continuar las obras.

El año de 1930 resultó determinante para la terminación del edificio. El presidente Pascual Ortiz Rubio nombró como encargado de los trabajos de conclusión al arquitecto Federico E. Mariscal, quien tuvo el invaluable apoyo del ingeniero Alberto J. Pani, Secretario de Hacienda en ese entonces, quien consideraba que ese inmueble debía responder a una necesidad social y ser de utilidad pública, ser "sede de una institución de servicio social que atendiera, fomentara y difundiera el arte..."<sup>74</sup> Entonces se aprovechó el plan integral de Boari de rodear al Teatro de otros servicios incluyendo la Alameda, pero se hizo un importante cambio de concepto en la definición del uso de espacios, transformando lo que se consideraba de lujo por el de utilidad, como el espacio para la sala de fiestas que se convertiría en museo.

Como antecedentes que influyeron en su actividad hacia el Palacio de Bellas Artes, el arquitecto Mariscal había construido el Teatro Esperanza Iris en colaboración con el arquitecto Ignacio Capetillo y Servín. Además, en 1927 realizó un viaje a Yucatán donde estudió, hizo levantamientos y análisis de algunos edificios. No hay que olvidar que el interés por la cultura maya y sus magníficas decoraciones estaba en el ambiente internacional de aquellos años. La influencia maya aparece en varias residencias proyectadas por Frank Lloyd Weigth y en otros diseñadores de *art decó* como el arquitecto Manuel Amabilias que presentó su obra en el pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1926.

Ya desde 1925, cuando el *art decó* se presentó en París en el marco de la Gran Exposición Internacional de las Artes Decorativas, en México tuvo gran aceptación al imponerse con asombrosa rapidez sobretudo en la decoración de edificios, como en los de la Colonia Condesa y en el hall del Palacio de Bellas Artes, donde todavía podemos apreciar esa influencia.

---

<sup>74</sup> Moysén, *op. cit.* pág.42: Ver. *El Palacio de Bellas Artes*. México, Cultura, 1934.

Por otra parte, mientras el México revolucionario se enfilaba hacia un nuevo rumbo de paz, reorganización social, transformación política y una nueva época de prosperidad, en los Estados Unidos se vivían los estragos de la Gran Depresión y Europa padecía el ascenso vertiginoso del fascismo.

Esta situación internacional afectó grandemente a la vida artística de Estados Unidos y Europa, pero permitió que Mariscal, ya como encargado de las obras de conclusión del teatro, pudiera seguir los pasos de Boari y contratar a artistas extranjeros como Edgar Brandt, diseñador francés famoso por sus trabajos de metalistería, quien finalmente realizó lámparas, rejas y decorados del interior del teatro al estilo *art déco*.

Como se dijo anteriormente, en esta nueva época de trabajos para la terminación del teatro, se hicieron modificaciones de uso del espacio en toda la primera sección, especialmente en el hall, con la idea de hacer un uso más que decorativo, de utilidad social. Se dispusieron siete salas y dos galerías para exhibiciones y se mantuvo la concepción original de una sala destinada a recitales de música de cámara, conferencias y veladas literarias.

Para el museo, el Secretario de Hacienda, Ing. Alberto J. Pani adquirió en Europa una serie de obras para la colección del Palacio, también se encargaron copias de varios códices y de la antigua Academia de San Carlos salió una valiosa contribución de obras del período virreinal y del siglo XIX. Como muestra del siglo XX se encargaron murales a José Clemente Orozco y a Diego Rivera.

En la segunda sección, en la sala de espectáculos se realizaron modificaciones en las butacas del tercer piso para hacerlas más cómodas, y en la tercera sección la maquinaria teatral se mantuvo intacta y con el mantenimiento necesario, y solamente se añadieron vestiduras al foro.

En la redistribución y redecoración que se hizo de los espacios del teatro, se mantuvo el equilibrio estilístico. Mariscal supo integrar la arquitectura de Boari a su nuevo proyecto con las nuevas funciones que le otorgaba al Teatro Nacional el ingeniero Pani.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> En marzo de 1943 se reportaba que el edificio incluía:

"1°. Obras exteriores al edificio o sean su plaza y la llamada "pérgola de la Alameda", que figuraron desde la época de Boari como parte integral de la obra total.

2° Departamento que, por su especial situación, debe considerarse como comunes a las dos dependencias más importantes del Palacio de Bellas Artes -el Teatro Nacional y el Museo de Artes Plásticas- así como la sala de conferencias de este último.

3°. El Teatro Nacional

4°. El Museo de Artes Plásticas y la Sala de Conferencias.

Finalmente, el Palacio de Bellas Artes, se terminó en marzo de 1943 y se inauguró oficialmente el 29 de Septiembre de ese mismo año con la representación de *La Verdad Sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, siendo presidente de la República Abelardo L. Rodríguez, y doce años después, en 1946 se convirtió en sede oficial del Instituto Nacional de Bellas Artes para cumplir así la triple función que le otorgaba el ingeniero Pani: responder a una necesidad social, ser de utilidad pública y ser sede de una institución de servicio social que fomentara y difundiera el arte.

De la misma forma como diría Boari en 1902 del Hofburgtheater de Viena, podemos decir que el Palacio de Bellas Artes fue realizado de principio a fin sin reparar en gastos. Esta afirmación sorprende al considerar el periodo histórico en el que le tocó ser concebido y construido. México vivió una revolución, esto es una guerra interna y después cambios de gobierno constantes, hechos que repercutieron tanto en la estructura económica como en la estructura e ideología política del país, y si además pensamos que este inmueble siempre se consideró un edificio público, ligado a las aprobaciones económicas del gobierno en turno nos podemos preguntar: ¿Porqué sobrevivió la idea de terminarlo?

Una respuesta probable es que se mantuvo la idea de querer tener un Teatro Nacional porque es parte de una concepción general –misma que no ha cambiado- de lo que debe de tener México como país culto a la altura de las ciudades consideradas modernas y avanzadas. El Teatro Nacional se ha mantenido como el lugar que representa la cultura, las bellas artes.

Es así como el Teatro del Palacio de Bellas Artes aún hoy mantiene el estatus de representante de la cultura mexicana de excelencia, no ha cambiado la forma de representarla.

Aquí podemos seguir la misma línea de pensamiento que Duvignaud cuando se pregunta: ¿Por qué la Revolución (se refiere a la Francesa) que ha modificado las estructuras de la sociedad no ha podido transformar ni destruir esa extensión cerrada (se refiere al escenario cerrado), ese universo hermético del teatro académico? ¿Por qué la Revolución teatral en su esencia, no ha tenido teatro? Y contesta: "Las Revoluciones no crean necesariamente su

---

5º. La Sala de Exposiciones Temporales.

6º. El Museo del Libro y Biblioteca

7º. El Museo de Artes Populares.

8º. El Restaurante.

9º. Las instalaciones, en general, para el servicio de todas las dependencias enumeradas"  
INBA. *op.cit.*, pág. 350.

arte, escribe Henri Focillon, actúan sobre las instituciones, modifican el estilo de la vida, dan un tono. Pero utilizan las formas que las han precedido". Y sigue "Se diría que la Revolución no ha podido salvar la rampa de la "escena a la italiana" ni destruir esa escena, a pesar de las utopías de Rousseau, de los sueños de los jacobinos referentes a un "espectáculo cívico", una "fiesta popular" o quizás incluso a causa de esa "ideología"<sup>76</sup>.

En el México posrevolucionario, si bien el público del teatro cambia al aparecer un nuevo grupo de espectadores, los considerados no cultivados, que serían los obreros, empleados, campesinos, el llamado pueblo, la concepción de la producción teatral se mantiene semejante. Dicho de otro modo, el nuevo gobierno de la Revolución adopta y adapta este inmueble que le servirá para ofrecer al pueblo mexicano una cultura legítima<sup>77</sup>.

## LA OPERACIÓN DE LA MAQUINARIA TEATRAL

El gobierno de México termina finalmente este majestuoso teatro, bello por fuera y por dentro, con un escenario práctico y moderno; un inmueble con una estética europea-norteamericana, que conjugaba todos los adelantos científicos y técnicos de las urbes industrializadas. Entonces nos preguntamos ¿Cómo se unió el elemento humano a este inmueble? ¿Cómo se le dio vida a ese Palacio? ¿Cómo se ha adaptado en lo cotidiano a la forma de vida de la Ciudad de México? ¿Quiénes y cómo dieron mantenimiento y operaron esa maquinaria única (en muchos casos podríamos decir, en el mundo) como la subestación eléctrica, las calderas, los extractores de aire, las plataformas hidráulicas y eléctricas y todo aquello que permitiría un funcionamiento óptimo del teatro?

Estas son preguntas que no alcanzan a contestarse en este trabajo, sin embargo daremos algunos datos que sugieren alguna líneas de investigación a nivel histórico-social.

Existe memoria de que desde su construcción existieron trabajadores que tuvieron la tarea de cuidar y mantener el edificio de manera que estuviera todo listo para el momento en que se requiriera su funcionamiento, incluso

---

<sup>76</sup> Duvignaud, *op.cit.*, pág.300.

<sup>77</sup> Dejamos para otro momento de la investigación el análisis del significado de los eventos presentados. En cuanto a la actividad del teatro ver las publicaciones del INBA para la conmemoración de los 50 años de la inauguración del Palacio de Bellas Artes en 1984 donde se enumeran los eventos por área artística desde 1934.



durante los años de casi inactividad (1916-1929). Algunos de ellos viviendo permanentemente en él. Estos trabajadores fueron personas que estuvieron al lado de los ingenieros que vinieron de Alemania o de Estados Unidos para colocar la maquinaria, parece ser que ellos, en su mayoría, quedaron contratadas en 1934 y se les recuerda como con un gran amor y respeto al edificio, como custodios no solamente de lo material, sino de su significado grandioso. En lo que respecta al escenario, tenemos los nombres de algunos de los primeros técnicos registrados en una placa de homenaje que dice:

“El Instituto Nacional de Bellas Artes rinde homenaje a la memoria de los Señores: Raymundo Frola, Marcelino Jiménez, Ricardo Zedillo, Alberto Casasola, que trabajaron en este escenario desde la inauguración del Palacio de Bellas Artes cuyo 25 Aniversario se conmemora hoy 29 de septiembre de 1959”<sup>78</sup>

Desde este punto temporal empezamos a tener algunos datos que nos hacen llegar hasta la época actual de esta investigación. Podemos decir que desde 1934 tenemos ya a una cuarta generación de técnicos considerando a los más jóvenes en el momento de este trabajo. Sabemos que durante muchos años la Unión de Tramoyistas, Escenógrafos, Utileros y Similares (TEEUS) surtió de personal a este Teatro, que han sido familias enteras las dedicadas a esta actividad, una de las más renombradas es la Solares.

También el peculiar desarrollo de la organización institucional que en sus principio tuvo formas interesantes al tener intervención directa el Presidente de la República, existir un Delegado del Secretario de Educación Pública en el Palacio de Bellas Artes (PBA), además de un Administrador del PBA, un Jefe de Departamento de Bellas Artes, un Jefe de Servidumbre, en orden jerárquico, pero esta será otra investigación larga, pues se tendrán que revisar miles de documentos del Archivo Histórico del INBA

Adelantando material, los datos sugieren la existencia de formas de trabajo y de vida permeadas por esos sentimientos de pertenencia al edificio que le dan vida. Quizá se mantiene esa función de ser custodios del amor, respeto y significado de ese teatro. Hay algo que se nota, se siente en todas las actividades cotidianas.

Varios de los trabajadores de la escena caracterizan a este escenario como “cálido” y tratan de describirlo diciendo que tiene “una proporción

---

<sup>78</sup> Esta placa se encuentra en el pasillo externo al foro, junto a la puerta de acceso al escenario, del lado izquierdo (vista del actor).

perfecta” al ser “ni muy grande ni muy chico”, que tiene “calor humano” refiriéndose al espacio y al equipo de técnicos teatrales.<sup>79</sup>

## ESPACIOS TÉCNICO-TEATRALES

Se ha tenido un cambio constante de usos del espacio en el Palacio de Bellas Artes, primero con la creación de escuelas de arte: la de danza, la de ópera, la de música, con la consiguiente construcción de salones de clases y ensayos; luego a partir de 1946, con la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes, se ampliaron los espacios destinados a oficinas. Con la construcción de inmuebles especiales para el Conservatorio Nacional de Música, y la escuela de danza el Palacio se vio invadido de espacios administrativos.

Comparado con los planos iniciales, las áreas que han ido sufriendo mayor estrechez han sido el foro, sus bodegas y talleres; la zona de camerinos y los espacios para el paso de materiales. Estos sitios han ido convirtiéndose en oficinas hasta llegar al momento actual en que el espacio para guardar la utilería y escenografía se desplazó a un lugar externo (bodega de Ticomán) y parte del vestuario se encuentra en una casa a unas calles del Palacio.

También se ha vivido una disminución del uso de la maquinaria, como son las de efectos especiales (viento, trueno, lluvia), los fondos y los porta-escenografía del foso. Otra investigación será el buscar las causas de esta falta de uso que puede ser por cambio de estética o simplemente por desconocimiento de su existencia.

La información anterior enmarca el tema de los trabajadores técnicos que iniciaremos en el siguiente apartado.

---

<sup>79</sup> M. Descombey, Jaime Blanc, Germán Castillo, entre otros.

### III. LOS HABITANTES DEL PALACIO

#### LOS TRABAJADORES TÉCNICOS DEL FORO.

Delimitados en este contexto físico y significativo se presenta un primer perfil sociocultural y una descripción de la forma como trabajan cada una de las ocho áreas que componen el trabajo técnico del foro.

#### TRAMOYA

Tramoya es el término más conocido por todos, desde los trabajadores del arte escénico hasta el público de teatro. Equivocadamente es la palabra común utilizada para nombrar a todos los técnicos teatrales.

Tramoya son en realidad las personas que se encargan de enmarcar el escenario y de manejar la escenografía. Incluye el manejo del telar para bajar y subir los telones, las bambalinas, las piernas y todo aquello que afore<sup>80</sup> el evento a presentar<sup>81</sup> y también el armar y manejar la escenografía.

##### Organización interna

El Palacio de Bellas Artes ha tenido cuatro jefes de tramoya de 1934 a 1995. Todos han sido reconocidos y respetados por sus conocimientos y habilidades. Actualmente se les recuerda con cariño.

Los jefes son las personas con mayor jerarquía en el trabajo técnico de foro, que tiende a corresponder a la persona con más experiencia en cada área. Otro elemento importante en ese cargo es el respeto y admiración que se tiene generalmente para sus superiores, en estos sentimientos se basa su poder. Es de esta manera como en el grupo de trabajo se encuentra mayor consenso que cohesión.

En los jefes se reconoce el conocimiento y capacidad de trabajo, la resistencia física ante las largas jornadas, la creatividad, su capacidad para dirigir, organizar y enseñar, su sensibilidad para reconocer los momentos de la obra artística, su paciencia para tratar e interpretar a los diseñadores de escenografía, directores de escena y jefes administrativos. Todos los técnicos coincidieron en su apreciación de que no es fácil ser jefe.

---

<sup>80</sup> Afore: significa enmarcar el escenario de manera que el público no pueda ver la maquinaria escénica.

<sup>81</sup> Ver Anexo 9. Diseño técnico del foro del Palacio de Bellas Artes.

Actualmente el teatro del Palacio de Bellas Artes cuenta con 14 tramoyistas, a quienes “al alimón”<sup>82</sup> se les nombra internamente tramoyas, tramperos o tramposos que se dividen jerárquicamente en un jefe, dos subjefes y 11 trabajadores más.

El jefe del taller actual tiene 34 años de experiencia en esta área, que sumada a su experiencia familiar anterior en el circo, le da un alto perfil profesional que le ha permitido organizar y mantener a su equipo. Este grupo de trabajadores puede satisfacer todos los requerimientos escénicos, tanto para la representación de obras en el teatro del Palacio de Bellas Artes, como cuando llevan eventos a otros teatros de provincia que tienen diferentes grados de equipamiento e inclusive a foros no formales como plazas, canchas deportivas y auditorios al aire libre, donde tienen el reto de crear un escenario completo.

Funcionalmente se dividen para trabajar el telar<sup>83</sup> en:

- Tramoyistas del lado derecho, llamados así por su ubicación en el foro desde el punto de vista del actor. Este subgrupo está formado por 8 trabajadores que se encargan de mover las 52 varas del telar derecho, el telón de boca, la escenografía correspondiente de las obras a presentar y los módulos que forman la concha acústica de ese lado.
- Tramoyistas del lado izquierdo, formado por 6 trabajadores a cargo de 22 varas, la escenografía correspondiente y los módulos de la concha acústica correspondientes a ese lado.

Cada subgrupo tiene un subjefe responsable, es quien organiza, divide el trabajo, dirige y cuida todos “los detalles” de ese lado.

Para ellos “los detalles” hacen la calidad del espectáculo. Como participantes del evento, los tramoyistas deben cuidar que la escenografía, además de estar bien realizada, se coloque en el espacio con exactitud y en el tiempo preciso; que el movimiento de telones y fondos tengan el ritmo necesario, y en general que todo se encuentre en su sitio, esto es, que el escenario esté bien aforado para que se dé el ambiente que requiere la obra. La exactitud en los detalles es lo que se busca.

La experiencia se da con los años de trabajo en el foro, la responsabilidad individual y la disposición ante el trabajo. Los más jóvenes y

---

<sup>82</sup> Expresión que ellos mismos usan con su significado correcto.

<sup>83</sup> Ver Anexo 9. Diseño técnico del foro del Palacio de Bellas Artes.

los recién ingresados al foro<sup>81</sup> están a cargo del jefe, responsable o maestro y se inician realizando las labores más simples como llevar y traer cosas como clavos, tuercas, etc. y poco a poco se les va permitiendo realizar labores más complicadas o de mayor responsabilidad conforme se van familiarizando con el lenguaje (nombre de las cosas y verbos utilizados para ciertas actividades), van conociendo la maquinaria, su ubicación y el movimiento del foro en general. El conocimiento se va transmitiendo-adquiriendo de lo práctico a lo conceptual.

Algunas de las características del equipo de trabajo de tramoya, en febrero de 1995, eran las siguientes:

<i>TROMOYISTAS LADO DERECHO</i>	<i>ANTIGUEDAD EN EL I.N.B.A</i>	<i>ANTIGUEDAD EN EL FORO DEL P.B.A</i>	<i>ANTIGUEDAD EN TRAMOYA</i>
Jefe	34 años	34 años	30 años
Subjefe:	29 años	25 años	25 años
Tramoyista 1.	27 años	27 años	27 años
Tramoyista 2	15 años	15 años	15 años
Tramoyista 3	16 años	4 años	4 años
Tramoyista 4	17 años	7 años	3 años
Tramoyista 5	1.5 años	1.5 años	1.5 años
Tramoyista 6	8 meses	8 meses	8 meses

<i>TRAMOYISTAS LADO IZQUIERDO</i>	<i>ANTIGUEDAD EN EL INBA</i>	<i>ANTIGUEDAD EN EL FORO</i>	<i>ANTIGUEDAD EN TRAMOYA</i>
Subjefe	28 años	20 años	20 años
Tramoyista 1 Z	16 años	16 años	16 años
Tramoyista 2 Z	14 años	14 años	14 años
Tramoyista 3 Z	17 años	4 años	4 años
Tramoyista 4 Z	10 años	2.5 años	2.5 años
Tramoyista 5 Z	5 años	7 meses	7 meses

<sup>81</sup> De una época para acá (pudiera ser de mediados de los '60) han ingresado personas mayores al foro, se acepta por "humanidad" pero no es lo que se considera idóneo, ya que no se tiene la misma agilidad para aprender.

Como se puede apreciar en las tablas anteriores, existe, en los años de antigüedad laboral, un salto de más de 10 años. Esto se debe, según ellos mismos, a que a en los años ochenta las autoridades ofrecieron apoyos económicos a quienes gestionaran su retiro voluntario. Varios elementos lo hicieron. Este hecho llevó a que se contratara personal nuevo, no necesariamente con el perfil adecuado, con la consecuencia inmediata de tener que iniciar el proceso enseñanza-aprendizaje a un buen porcentaje de elementos con un ritmo más intenso, cambiando la actitud frente al trabajo y cargándose la responsabilidad en los jefes y subjefes.

El jefe, de acuerdo e interpretando al diseñador de la escenografía y director de escena, es quien planea la ubicación exacta de la escenografía tanto en el telar, como en el foro y en el desahogo, decide la forma de colgar la escenografía en las varas y la forma como debe armarse y es el responsable de cuidar y planear - de acuerdo e interpretando al escenógrafo y director de escena- también el movimiento de toda la escenografía. Comunica su decisión a los subjefes y ellos a su vez dividen el trabajo entre sus elementos. En esta comunicación se incluyen especificaciones de espacio, tiempo, ritmos y sentimientos.

Su horario laboral, por contrato, es de 8:00 a 16:00 horas de lunes a viernes, percibiendo por ello alrededor de 4 salarios mínimos. Sin embargo, su horario promedio real de trabajo es de 12 horas diarias de lunes a lunes, ganando "horas extras" con la misma percepción por hora de su horario normal. Es el jefe quien decide quien debe quedarse a trabajar horas extras, aunque existe, como medida de justicia, una ronda para los eventos que requieren de guardias. En los meses de más trabajo llegan a percibir hasta 100 horas extras quincenales, que se pagan a mediados de la quincena normal los días 5 y 20. En mayo de 1995, llegaron a recibir hasta un total de N\$4,000.00 en ese mes. Un hecho es que tanto las autoridades como los mismos trabajadores consideran a las horas extras y su percepción como algo que no forma parte de la normalidad del trabajo.

Un aspecto ligado a su horario de trabajo es la regularidad de los eventos que se presentan. Se puede decir que la única rutina que tiene su trabajo son las funciones regulares del Ballet Folklórico de México, los miércoles de 20:30 a 22:30 horas y domingos de 9:30 a 11:30 horas; los ensayos de la Orquesta Sinfónica Nacional los jueves y viernes de 9:30 a 12:00 horas y las funciones de la misma Orquesta los domingos a las 12:15 horas, con duración variable.

Fuera de ello, su horario cotidiano se ajusta día a día a los requerimientos del uso del foro con actividades que van desde montaje de escenografía, ensayos técnicos para definir y aprender el movimiento de las escenografías, ensayos con artistas, funciones y desmontaje de escenografía. Esta última actividad muchas veces se lleva a cabo durante la noche.

Aunque se proporciona una programación quincenal diseñada por la Subgerencia Técnica, el porcentaje de cambios llega a ser del 90 por ciento. Estos cambios son entregados mediante avisos por escrito con una anticipación que de entre 24 horas y 30 minutos antes del cambio, por lo tanto, la disponibilidad requerida de los técnicos al trabajo es de las 24 horas del día los siete días de la semana.

En la tabla siguiente se muestra el ritmo de trabajo promedio durante el tiempo que se observó:

MESES (1994-1995)	DIAS TRABAJADOS	HORAS PROMEDIO DIARIAS
NOVIEMBRE	30	12
DICIEMBRE	20	12
ENERO	28	13
FEBRERO	26	11
MARZO	29	11

Las características de sus horarios y disponibilidad, además del tipo de trabajo los hacen ser un grupo con relaciones estrechas e intensas.

En cuanto a los espacios físicos que ocupan en el teatro, los tramoyistas cuentan con un área para el taller de tramoya en el primer nivel bajo el escenario. Desde un principio se diseñó ese espacio a un costado del montacargas para que pudieran transportarse al foro fácilmente las escenografías que se construirían o repararían allí.

En ese taller se encuentran dos máquinas para trabajar la madera, cortar y tornear; lockers donde guardan su ropa de trabajo, uniformes de mezclilla azul en este año, con logotipo del INBA; sus herramientas de trabajo personales, bolsa para herramientas, martillo que llegaba a costar hasta antes de la devaluación de 1994 N\$700.00, cinta métrica, entre otras cosas; sus libretas con anotaciones y objetos personales. El martillo es una herramienta indispensable y la más valorada, a la que se tiene especial afecto, todas las

demás herramientas pueden prestarse sin objeción, pero el martillo no, tiene una estimación especial.

Un aspecto peculiar que mantienen de su cultura de origen, es su relación con la religión. Tienen un altar a la Virgen de Guadalupe, que ocupa un lugar especial. Cada año es arreglado con ayuda del personal del taller de costura y vestuario. Todos los elementos de este taller son católicos y creyentes, hay temporadas en que saludan a la virgen persignándose. No van a misa debido a sus horarios laborales, aunque todos están bautizados, se casan en ceremonias por la iglesia, bautizan a sus hijos, los presentan ante la iglesia, hacen primeras comuniones y cuidan de bendecir sus casas y coches.

También tienen a su cargo una bodega en el segundo piso (un nivel arriba del escenario) donde guardan los telones y todo aquello que se coloca en las varas, está a cargo de uno de los subjeses.

El lugar donde se les encuentra un 90 por ciento de su tiempo es en el foro, literalmente entre las cuerdas del telar, allí se han improvisado asientos y lugares donde pueden reposar en los momentos de espera.

La forma de trabajo no ha tenido grandes cambios debido a que tampoco los ha habido en la maquinaria y trastos que ellos manejan. Los avances tecnológicos que se han desarrollado después de la época de Boari no se han aplicado a este foro<sup>85</sup>, por lo que el trabajo específico de la operación del telar y escenografía ha variado a lo largo del tiempo más de acuerdo a los cambios en la estética (ahora se usa menos decorado) y a las formas de organización y administración del Palacio.

En un inicio (podríamos aventurar 1934 a principios de la década de los años cuarenta) no era tan fácil diferenciar a los organizadores-administradores, de los creadores y de los mismos técnicos. Era una época en donde todos participaban con gran interés en las puestas en escena y todos tenían fascinación por conocer la riqueza de la maquinaria teatral y las posibilidades técnicas del foro. El trabajo de los técnicos fue quizá más creativo: opinaban, sugerían y establecían una relación de colaboración con los grandes del teatro. Su voz era escuchada, a diferencia de lo que sucede en la actualidad con varios de los jóvenes creadores que llegan sólo a ordenarles.

---

<sup>85</sup> El telar es el original que Boari colocó, el desarrollo de la escenografía corpórea ha cambiado -sobretudo por la incorporación de fibra de vidrio que permite otras formas más libres y grandes por su poco peso-, pero no lo suficiente para cambiar la operación de ella. También el concepto y modas en la escenografía ha cambiado utilizándose menos telones con perspectivas, más escenografía corpórea y menos madera, pero ese cambio no es tan significativo para la forma de trabajo del equipo de tramoya.



Además, en esta época se apreciaba el carácter popular de muchos de los espectáculos. Se descaba llegar y estar con el pueblo, introduciendo elementos de estas clases en las obras escénico-teatrales, atrayédolas al teatro para incorporarlas al público, aceptando rasgos culturales populares. Se realizaron funciones de danzas nacionales y obras de teatro con este mismo corte.

En una segunda etapa (de 1940-a principios de los 60's), se presentó una época de oro en la creación de teatro, ópera, danza y música nacional. Igualmente los grandes del teatro eran a su vez quienes organizaban y decidían sobre la administración y programación del teatro y de todo el Palacio. En aquel entonces no se percibían horas extras, pero aún así los técnicos pasaban noches completas trabajando sin dormir, velaban junto con los directores de escena, escenógrafos y los mismos administradores. Los técnicos que vivieron esa época platican que ese ambiente era de real camaradería, con sus normales roces y problemas al estar tanto tiempo juntos y según el temperamento de cada quien. El orden jerárquico y la disciplina eran lo que permitía que no se desbordaran las pasiones, que en ese ambiente se permiten expresar. También ese afán por demostrar su amor al arte trabajando y soportando condiciones extremas.

En esta época se realizaron innumerables giras donde los técnicos mexicanos pudieron probar su capacidad tanto de improvisación en lugares que no contaban con recursos y en los cuales tuvieron que "hacer un teatro" en canchas deportivas, cines, etc., hasta en las giras al extranjero donde podían hablar al "tú por tú" con técnicos franceses, alemanes, norteamericanos en sus teatros.<sup>86</sup>

En una tercera etapa, (desde la segunda mitad de los años sesenta hasta el momento) se nota una tendencia de creciente desvinculación entre el trabajo de los organizadores-administradores, programadores, con el trabajo técnico de foro, y quizá también hacia y entre los otros trabajadores del quehacer artístico-teatral. También encontramos las labores del taller de tramoya disminuidas respecto a sus actividades anteriores. Ahora es muy eventual que construyan trastos y en general escenografía en ese taller, a veces realizan reparaciones y paradójicamente, las escenografías que se hacen fuera del teatro casi siempre se tienen que adaptar al escenario.

---

<sup>86</sup> C.F. Entrevistas al Maestro Edmundo Arreguín, por Susana Villafuerte (enero y junio 1995). Y las charlas con el Mtro. Pablo Ponce donde relatan las giras del Maestro Cueto a Europa. Sobre todo la del Ballet Folklórico de México en 1957 cuando ganaron el 1er. Lugar en París como el mejor espectáculo de ballet folklórico entre varios países del mundo.

Las reparaciones y hechura de escenografía a veces se considera como trabajo extra, por lo que se negocia y se paga fuera del salario, muchas veces por parte de los grupos artísticos.

La principal labor actual de los tramoyistas la podemos dividir en dos momentos: el montaje y la representación.

El montaje inicia cuando el Subgerente Técnico llama a los jefes de cada taller a una reunión donde les entrega los planos o bocetos del escenógrafo. Platican en breve de lo que trata la obra y sus requerimientos. A los jefes les queda de tarea planear y resolver cómo satisfacer lo requerido.

El siguiente paso sería planear de acuerdo al diseño del escenógrafo y el director de escena la ubicación exacta de la escenografía y su operación de acuerdo a las posibilidades del teatro y tomando en cuenta que comparten el escenario con otros eventos, lo que significa en términos de la tramoya compartir y convivir con otra escenografía y movimientos. Aquí las limitaciones de la maquinaria se suplen con trabajo humano. Tienen que prevenir la distribución del tiempo y espacio laboral. El jefe del taller es quien realiza esta labor apoyado por sus subjeses. También al planear toman en cuenta el personal con que cuentan y sus capacidades.

Una actividad de rutina en los casos de reposición de obras es el buscar y preparar la escenografía que se guarda en la bodega del Palacio e ir a las bodegas de Ticomán, donde está ahora toda la escenografía corpórea, a recoger y supervisar las labores de carga y descarga de los trastos, labor que corresponde a los estibadores, y colocarla de una manera práctica en el foro.

En caso de ser la primera vez que se monta el evento, por ejemplo en las visitas de compañías extranjeras o foraneas, se espera a que lleguen los camiones con los contenedores de la escenografía para vigilar las labores de descarga y colocarla en el foro.

Ya con la totalidad de los elementos en el foro, se decide la forma final de colocación de la escenografía: se contrapesan las varas y se cuelgan en el telar telones, cortos, bambalinas, fondos, rompimientos, piernas y todo lo que se requiera. Se arman los trastos, algunos se envarillan, para unir un trasto con otro se usan diferentes tipos de nudo o utilizan distintas formas de armado con madera o metal y clavos o tornillos y se colocan en el escenario de acuerdo al diseño. Es exactamente un gran rompecabezas con cientos de piezas donde los tramoyistas tienen que memorizar y definir la forma de armado, desarmado y guardado. Se crea un ritmo específico que también se

tiene que interiorizar para que todo fluya y no existan retrasos o complicaciones.

También la tramoya se encarga de mover las trampillas del escenario y todo lo que se presente dentro del ramo.

El manejo de la escenografía tiene mucho trabajo manual, a diferencia de otros países donde la mano de obra es cara y el diseño de la escenografía tiende a ahorrar mano de obra.<sup>87</sup>

Para las representaciones, primero se prepara la primera escena y se revisa que todo esté en orden, de manera que se puedan realizar los cambios de escenografía y los efectos escénicos sin contratiempo.

Manejar la escenografía para efectuar los cambios significa operar el telar, llevar y armar los trastos al escenario guiados por su memoria, sus guiones personales y por el traspunte que les indica el momento de los cambios a través de un sistema de intercomunicación. Muchas veces la colocación de trastos tiene que hacerse en la obscuridad y para ello requieren también de una buena orientación espacial, de cualquier manera colocan pequeñas marcas para asegurar la exacta colocación.

El pesado telón de la prevista, que es el primero que ve el espectador, se maneja con dos, tres o cuatro elementos y se tiene que tener “sensibilidad” para escuchar el momento de los aplausos y saber si deben subirlo rápido o con qué ritmo. Un buen manejo del telón provocará que continúen o cesen los aplausos a voluntad.

La tramoya debe cuidar constantemente las piernas, bambalinas y fondos que aforan el escenario de los movimientos que hacen los intérpretes y lo hacen de diversas maneras según se trate de niños, como en el Cascanueces, de actores novatos o experimentados. Su atención es constante para evitar que al entrar o salir del foro los intérpretes no choquen con el equipo de iluminación o muevan las piernas. Los accidentes anteriores desvían la atención del público restando calidad al espectáculo. En esta actividad, los tramoyistas mantienen una relación estrecha con los intérpretes, son los técnicos quienes dan seguridad y hasta ánimo a los intérpretes para entrar al foro.

---

<sup>87</sup> En Estados Unidos y Canadá al menos, se usan mucho las estructuras metálicas y las visagras para unir los trastos. La escenografía es más pesada y voluminosa pero es aceptable para esos teatros que tienen un mayor desahogo, bodegas y montacargas con mayor capacidad. La mayor diferencia con nuestro teatro es con la programación, ellos no presentan eventos tan distintos en un sólo día o en una semana como el nuestro.

Una de las características distintivas de la forma de trabajo de la tramoya y de todos los técnicos, es el ritmo e intensidad de su actividad laboral. Debido a la forma como programan las actividades del foro, se obliga al equipo técnico a un trabajo intensivo para desmontar y preparar el siguiente evento en tiempos muy cortos, muchas veces imposibles (es entonces cuando dicen los administrativos que se retrasan actividades por problemas técnicos), para después tener tiempos muertos que pueden ser minutos u horas en las cuales los técnicos deben aprender a relajarse, pasar el tiempo y guardar fuerzas para volver al siguiente trabajo intensivo. El trabajo es pues intermitente. En esos lapsos de tiempo muerto deben estar alertas para cualquier eventualidad, por lo que se mantienen en el foro ya sea jugando ajedrez, tomando café, charlando, jugando, simplemente observando el desarrollo de la actividad escénica o imitándola, pero siempre alertas al grito ¡Tramoya! o a la señal del jefe o subjeses.

#### Relaciones entre Talleres.

El equipo de tramoya tiene una relación estrecha de colaboración primeramente con el equipo de utileros, muchas veces y de acuerdo a los requerimientos de las obras se apoyan unos a otros para terminar con mayor rapidez el montaje. Un ejemplo es cuando colocan el piso para ballet, que correspondería a los utileros, pero donde todos colaboran para después armar la escenografía, que corresponde a los tramoyistas, pero que muchas veces utilería apoya. También otro buen ejemplo es la colocación de la concha acústica que se realiza, durante las temporadas de la Orquesta Sinfónica Nacional, regularmente los jueves, viernes y domingos, donde se realiza una competencia por lados del escenario. Actualmente terminan más rápido los del lado izquierdo y su grito vencedor es el de ¡Eeesoos! Aquí también participan los eléctricos que tienen su lugar en el lado izquierdo del escenario.

#### Identidad.

En general los técnicos se identifican principalmente por el espacio que trabajan, ellos son los “dueños del escenario del Palacio de Bellas Artes”, se colocan el nombre de “foro” en sus uniformes y lo muestran con orgullo. El pasar tanto tiempo reunidos en el mismo espacio, viendo pasar a grupos de artistas que ellos consideran como los “otros”, les refuerza su identidad. También su permanencia es importante, presumen de su antigüedad en el trabajo y juegan mucho con las experiencias o lo visto en el escenario creando palabras o juegos de palabras que sólo entre ellos entienden. Y cada taller, en este caso los tramoyistas, forman subgrupos que se identifican entre sí por el

tipo de labor que desempeñan, de la misma manera que al interior de su jerarquía por el puesto que les toca tener. Las charlas son diferentes y sus referentes también.

#### Orígenes y herencia cultural.

Sus orígenes en cuanto a tradición laboral familiar por vía paterna se pueden agrupar en tres rubros principales:

- a) Tradición de técnicos teatrales. Con antecedentes en trabajo de foro por parte de su abuelo, padre, tíos, frecuentemente hermanos y amigos muy cercanos.
- b) Tradición laboral en el INBA. Con antecedentes de trabajo en el INBA, ya sea por vía paterna o materna, en otras actividades que no son las del foro y que pueden ser la de personal de mantenimiento, choferes, seguridad, oficinistas. Muchas veces se obtiene la prioridad para obtener una plaza laboral por la vía de los derechos sindicales al fallecer algún familiar.
- c) Otros orígenes. Personal con antecedentes de trabajo, no necesariamente familiar, en áreas que de alguna manera se relaciona con alguna parte del trabajo de foro como estibadores, herreros, ebanistas, etc.

La influencia de los orígenes y la herencia cultural sobre el desempeño profesional de los trabajadores técnicos tiende a desvanecerse con los años de permanencia en el foro. La antigüedad en el foro y “el interés que uno ponga al trabajo”, como me repitieron en todas las entrevistas los técnicos, son determinantes del desempeño laboral.

Un rasgo que pertenece a su medio sociocultural de origen, es el uso de los albures, dobles sentidos, juegos de palabras y a veces las llamadas palabras groseras, que son usadas integradas a su trabajo “como una forma de diversión”. En un programa de la Compañía Nacional de Danza crearon la siguiente frase: ¿Deseas una serenata con el pájaro de fuera? para el programa Deseo, Serenata, Pájaro de Fuego. Esta forma de hablar que es rechazada por los administradores del teatro pero festejada generalmente por los intérpretes. En el ejemplo anterior, los bailarines de la Compañía se unieron al juego de palabras intentando crear una mejor frase con las mismas características de doble sentido.

#### Adquisición de conocimientos

Se sigue dando en la forma tradicional que nos recuerda al de los oficios medievales: de maestro a aprendiz, a través de la observación y de la

práctica. El ritmo de aprendizaje depende mucho del interés y predisposición del aprendiz. Se inicia siempre con las labores más simples, como el traer los materiales para con ello aprender los nombres específicos, para qué, cómo y cuando se usan; ayudan a manejar el telar, esto es bajar o subir las varas con la escenografía; con supervisión clavan y desclavan, aprenden a cargar los trastos, escoger la madera, pintarla y cortarla. De esta manera se integra a los nuevos elementos. Ellos se van familiarizando con las herramientas, la maquinaria y el telar, se acostumbran al ritmo laboral, al lenguaje, a ser sensibles a los ruidos propios del teatro, a interpretar a los diseñadores; aprenden a tener una mente abstracta que visualice su trabajo como lo verá el espectador, la capacidad de improvisar y encontrar soluciones a problemas inmediatos que tan fácil se nos da a los mexicanos, e interiorizar la ética de trabajo del grupo. En este proceso tradicional de adquisición de conocimientos se desarrollan los sentidos, habilidades prácticas y conceptos abstractos de tiempo y espacio.

El adquirir y desarrollar los conocimientos necesarios para que se le considere un profesional quizá le lleve 30 años y así podrá aspirar a ser jefe, para lo cual tendrá que aprender a dar órdenes, organizar las tareas, mantener la disciplina, ser humano con su equipo en momentos de gran tensión y también tratar con el personal administrativo.

#### Relación con el Sistema Educativo Nacional

Notoriamente la educación escolarizada -excepto la lecto-escritura y las matemáticas- no da mayores elementos para desarrollar esta profesión. En la escuela, se prioriza la razón sobre la sensibilidad y en esta profesión la sensibilidad tiene un gran peso para realizar correctamente su labor.

Las autoridades del INBA, hasta el momento de este estudio, no han solicitado un mínimo de escolaridad. El nivel de escolaridad promedio es de primaria incompleta.

#### Familia

Aunque cuentan con poco tiempo para formar y cuidar una familia todos los tramoyistas son o han sido casados excepto uno; todos hicieron el comentario de que llegan a sus casas cuando sus hijos están dormidos y se van al trabajo cuando apenas se están levantando. Todos los casados han tenido hijos y su mayor preocupación es proporcionarles los medios materiales para una mejor subsistencia: vivienda propia, vestido, comida,

educación escolar y extraescolar privada, recreación y servicios de salud privados.

En total tienen 33 hijos, los de edad escolar asisten a la escuela y sólo 2 han desertado de estudios superiores (Arquitectura, Ingeniería en la UNAM e IPN) por razones matrimoniales. Algunos de ellos con orgullo mencionan que envían a sus hijos a escuelas particulares. Igualmente en el aspecto de salud, “nos podemos dar el lujo de llevarlos con mejores médicos, con particulares”.

El perfil de los tramoyistas puede generalizarse a todas las otras áreas técnicas. Su actividad laboral es la principal dentro de sus vidas, todo gira en torno a ella. Su relación hacia con las instituciones sociales como la escuela, la familia, la religión es secundaria y solamente encontraremos diferencias en cuanto a la división laboral interna. Con el objeto de no ser repetitivos se mencionarán sólo las diferencias entre talleres.

## **ILUMINACIÓN Y ELECTRICIDAD**

Después de que la tramoya afora el escenario y coloca la escenografía inicia la labor de los eléctricos e iluminadores.

Ellos son las personas que se encargan de mantener y operar todo el equipo con que cuenta el teatro para iluminar las áreas requeridas en cada evento.

Este taller como su nombre lo indica tiene dos áreas de actividad: la de electricidad y la de iluminación.

En las labores de electricidad se realizan actividades de mantenimiento y conservación, tanto de la instalación eléctrica como de los aparatos de iluminación: se cambian clavijas, se reparan cables, se elaboran extensiones, se limpian las lámparas y se cambian los focos, también de acuerdo a los requerimientos de cada evento, se ejecutan modificaciones a la instalación eléctrica como la colocación de las conexiones adecuadas para todos los aparatos requeridos.

Para esta actividad se requiere de conocimientos técnicos de electricidad general y conocer bien la instalación con la que se cuenta: los contactos existentes, su capacidad para no sobrecargar las líneas, el voltaje con que se trabaja, los diferentes tipos de aparatos que existen, saber hacer las

reparaciones, adecuaciones y mantenimiento necesarios. Deben de saber trasladar y colocar el material.

Los eléctricos e iluminadores trabajan actualmente con 512 aparatos de iluminación. Los aparatos y la instalación eléctrica necesaria están colocados en el cubo del escenario y en la sala<sup>88</sup>.

La segunda actividad de este taller se refiere, como su nombre lo dice, a la iluminación, a pintar, a bañar de luz, a crear ambientes en el escenario<sup>89</sup>.

El responsable del diseño de la iluminación, que es parte del equipo del espectáculo, normalmente proporciona al jefe del taller los planos que señalan los espacios del escenario que quiere iluminar. Es entonces cuando los elementos del taller, habiendo preparado la instalación eléctrica, colocan y conectan todos los aparatos requeridos.

Después, se crean grupos de luces que iluminarán los espacios señalados en los planos. Los aparatos agrupados se "afocan", esto es, se ubica la dirección de la luz en las áreas moviendo manualmente los aparatos en esa dirección y ajustando el "difusor" o las lentes para hacer la luz difusa o definida, y se "cortan" las áreas con la figura y tamaño deseado de acuerdo al plan de iluminación del diseñador.

Pueden ocuparse efectos especiales como los "gobos" (plantillas recortadas que hacen sombras), proyectores y otros aparatos que proporciona generalmente el grupo artístico que se presenta.

Ya agrupadas las luces, se añaden los colores, esto es, se colocan micas<sup>90</sup>.

Una labor importante del jefe del taller y del iluminador asesor, es la de interpretar al diseñador de la iluminación y al director de escena y apoyarlo para crear el ambiente requerido sugiriendo las posibilidades del equipo. Muchas veces llegan a indicarles solamente los ambientes que quisiera y la iluminación la realizar prácticamente el jefe del taller y el iluminador asesor.

Después se graban en la consola computarizada cada una de las luces, con la intensidad, tiempo de entrada y secuencia requerida. Por tradición se

---

<sup>88</sup> Ver Anexo 10. Plano de iluminación del foro del Palacio de Bellas Artes.

<sup>89</sup> Fernando Wagner considera que la iluminación como factor de ilusión se desarrolló con el uso de la electricidad y lo ubica a partir de que Adolphe Appia (escenógrafo suizo) expuso en 1899 el valor interpretativo de la luz dentro de la escenografía, aprovechándola como medio de interpretación. Boari consideró la electricidad para el Nuevo Teatro Nacional desde su planeación.

<sup>90</sup> Las micas tienen un número de acuerdo a su color y se colocan en marcos metálicos que a su vez se colocan frente a los lentes del aparato.



anotan los “pies” para la entrada de cada una de las luces, haciendo un guión de iluminación “a vistas”, esto es de acuerdo al movimiento que se aprecie en el escenario, y finalmente sólo queda operar la consola en cada representación bajo la indicación del traspunte y con apoyo del guión de iluminación que realizan el jefe del taller y el iluminador asesor.

Entonces, para el trabajo de iluminación, se encuentran: una persona operando la consola ubicada en el segundo piso; en el escenario, el jefe del taller o el iluminador asesor, interpretando y mostrando al responsable de la iluminación del evento en curso las posibilidades del equipo; y para todos los cambios o afoques requeridos se distribuye el personal restante ya sea a los lados del escenario, para que operen las diablas que se encuentran entre el telar o subiendo a los diferentes niveles del foro y de la sala para mover y colocar los aparatos.

La antigua consola de iluminación.

El trabajo de operación de la iluminación durante funciones cambió radicalmente con el cambio de la consola a fines de los años 70. Con la consola original, en cada función se tenían que operar manualmente los cambios de luces, su intensidad y tiempo de entrada. La consola funcionaba con bulbos y podían prepararse sólo dos cambios de ambiente a la vez, de manera que al terminar de realizar el primer ambiente, se hacía el cambio al segundo e inmediatamente tenían que preparar el tercero y así consecutivamente hasta llegar a los 20, 30 o 40 cambios requeridos en cada representación. Había que tener destreza manual y mucha memoria a la vez que conocer bien la obra y estar al pendiente del momento preciso para hacer el cambio.

El asesor de iluminación, recuerda la destreza que tenían que desarrollar para escenas como cuando apagaban una vela con un soplado, tenía que seguir al intérprete con atención para hacer ese efecto de cambio de iluminación simultáneamente con el movimiento preciso. Recuerda la gran tensión que sentía momentos antes de realizarla y la satisfacción de haberlo logrado. De esta manera, existía una relación más directa con la obra.

Esta consola se tuvo que reemplazar sobre todo debido a la dificultad de conseguir bulbos de repuesto. Se considera que el asesor de iluminación, el Maestro Edmundo Arreguín, ha sido la persona que la dominó mejor. Cuentan que técnicos extranjeros se sorprendían al ver los efectos que podía lograr con esa consola que consideraban de museo.

Actualmente se ocupa una consola electrónica japonesa que permite grabar en un disquette los cambios de prender los aparatos con cierta intensidad y en un tiempo determinado.

Es así como realizada la primera definición de ambientes, ésta se graba y la operación se da sólo con oprimir un botón de la consola para que la máquina realice los cambios de iluminación.

Todo el demás trabajo de electricidad y de iluminación continua siendo el mismo.

#### Espacio físico.

El lugar de los eléctricos e iluminadores se encuentra a los lados del escenario, teniendo mayor espacio en el lado izquierdo, donde se encuentra una pequeña cabina que da hacia el proscenio y dos cuartos para reposo contruidos sobre la primera. En el extremo izquierdo de ese espacio, se encuentra también un altar de la Virgen de Guadalupe, sólo que como característica del taller, se encuentra muy bien iluminada con focos de colores.

El lugar de la antigua consola se reserva como pequeña bodega y la ocupa principalmente el Maestro Mundo. En el desahogo del foro, al lado izquierdo, comparten sillas y una televisión chica con la tramoya, los músicos de la Orquesta Sinfónica, los integrantes del Ballet Folklórico de México y otros artistas. En los altos de la cabina, en los dos cuartos para reposo se construyeron unas literas para su descanso y en el primer nivel sobre el escenario se tiene una bodega donde se guarda material (aparatos, extensiones, bulbos, etc.). Su teléfono colocado en la cabina tiene adaptado un foco que se prende al sonar el timbre, lo que les permite saber que entra una llamada cuando están en el escenario trabajando y tener el volumen del timbre bajo sobretodo para cuando está tocando la Orquesta Sinfónica Nacional.

#### Su organización interna

El Palacio de Bellas Artes ha tenido 5 jefes de iluminación y electricidad de 1934 a la actualidad. La única diferencia desde 1975 es la recontractación de un asesor de iluminación jubilado que se considera insustituible por su experiencia. Al igual que en otros talleres el respeto y admiración por sus conocimientos, responsabilidad y capacidad en su trabajo es lo que predomina al recordarlos.

Este taller tiene la peculiaridad de ser considerado como uno de los más estrictos tanto en sus horarios como en su eficiencia y calidad de trabajo. A veces se considera que esa disciplina al interior va más allá de lo necesario por lo que algunos elementos que iniciaron en él han preferido cambio de taller. Anteriormente, recuerda el actual jefe, cuando llegaba un superior, todos se levantaban como muestra de respeto y era un orgullo que los vieran en todo momento trabajando, ya fuera limpiando unidades o cambiando clavijas o revisando micas. Dice que hoy ha cambiado mucho la disciplina, hay más juegos, sin embargo, las jerarquías siguen respetándose, las decisiones las toma el jefe y en su ausencia el subjefe y se continúa con la tradición de dejar el trabajo pesado a los jóvenes (cargar varales, traer y llevar micas, bajar las diabras) y el trabajo de responsabilidad, las decisiones, a los más experimentados. Algunos extrañan aquella rígida disciplina que podemos compararla con la militar. Se acostumbra a obedecer sin discusión e inmediatamente. Mientras más tiempo se tiene en el taller, más se entiende el porqué de las órdenes.

Por la forma de transmisión y aprendizaje de conocimientos, si bien se pueden adquirir los conocimientos básicos de electricidad en la práctica con otros maestros o hasta en escuelas, el equipo de electricistas e iluminadores, consideran al foro como la Escuela y más al Palacio de Bellas Artes. Lo que se requiere aprender para ser eléctrico e iluminador se transmite en condiciones privilegiadas en este foro, por la oportunidad de trabajar tantos y tan diversos espectáculos, con tan diversos directores de escena e iluminadores a quien hay que interpretar, y por la posibilidad de ver realizado su trabajo un sinnúmero de veces. Pero el camino no es fácil, al igual que la tramoya, su fuerte ritmo de trabajo con la disponibilidad completa de horario hace que no todos permanezcan.

Los integrantes de este taller dicen que “sólo aguantan los que les gusta verdaderamente el teatro y lo disfrutan” pues de otro modo la intensidad laboral les puede parecer como una pesadilla. En sus palabras dicen que es mucho encierro y mucho el trabajo, pero que también es mucho el gusto y la satisfacción de ver que todo salió bien y que a la gente les gustó el evento.

Hay consenso entre todos los trabajadores técnicos del foro en que este taller es el más bonito e interesante, sobretodo cuando se pasa del mero trabajo técnico de electricidad y se contempla el mundo de la iluminación. Desde el momento del “afoque” se requiere sensibilidad, memoria y sobretodo “gusto” para hacer las cosas, como dice el maestro Mundo. No

todos llegan a tener ese “gusto”, se requiere talento, sensibilidad desarrollada y habilidad, pero todos disfrutan de la iluminación.

Entre todos los trabajadores técnicos, son ellos los que pueden tener el privilegio de ver el evento de frente cuando trabajan en la consola. El “pequeño detalle” es que no se escucha lo que sucede en el foro, ni la música, ni el canto, ni los cambios de tramoya, mecánica o utilería y dependen totalmente del traspunte y lo que se pueda llegar a ver en el escenario. Esperan algún día les coloquen un monitor en esa cabina. La colocación de la consola en el espacio que originalmente ocupaban los seguidores les trajo ese inconveniente.

El maestro Mundo describe su ocupación de la siguiente manera: “Mi trabajo es algo muy natural, todos los días amanece y anochece y mi labor es iluminar” Considera que es una actividad indispensable en esa caja oscura que es el escenario.

Hoy en día, en la vida cotidiana citadina que rodea al Palacio de Bellas Artes, no es una actividad común el disfrutar de la luz, o mejor dicho, el tener conciencia de ella como para apreciarla, aunque sí la sentimos. Por ejemplo, mi amiga Eunice cambia de estado de ánimo con los atardeceres, los siente y reacciona ante ellos, y bueno, esta sensibilidad, sumada al “gusto” es la que se tiene que desarrollar para laborar en este taller.

En cuanto a los orígenes y herencia cultural de este grupo de trabajadores son variados: tres elementos tienen antecedentes familiares de teatro; otro tomó el difícil camino de llegar del campo, habituarse a una ciudad y trabajar en un teatro; otros fueron oficinistas y otros mecánicos automotrices con familiares que trabajaron en algún momento la electricidad, de cualquier manera todos entraron a aprender directamente sobre la práctica, aunque habrá que añadir que el desarrollo de su profesión se siente desigual, teniendo ciertas ventajas los que tienen antecedentes de teatro, quizá porque coincide con su personalidad.

Todos son casados y tienen hijos. Pasan la mayor parte de su tiempo en el foro y ven poco a su familia. El contacto de sus esposas e hijos con la vida del Palacio de Bellas Artes es raro, asisten pocas veces a eventos y solamente los he visto entusiasmados por la asistencia de su familia al Palacio, cuando realizaron la Función del Día del Niño. Aparentemente, evitan el contacto de sus familias con su mundo laboral, que les parece es riesgoso, ya sea por las bromas pesadas que acostumbran o porque no quisieran que descubrieran su

mundo especial y mágico, porque consideran que sus familiares no los entenderían o por los riesgos físicos reales.

Sus ritmos de trabajo son particulares. Al momento de realizar la preparación del equipo pueden trabajar intensivamente situando los aparatos, enchufando y colocando colores, pero a la hora del afoque todo puede ser lentísimo. dependen del ritmo del diseñador, según lo claro que tenga el concepto del ambiente que quiere y de las posibilidades del equipo. Muchos iluminadores son indecisos y se ha llegado a iluminar un evento de 35 minutos con 50 cambios de luces en un tiempo aproximado de 48 horas y todavía después se realizan ajustes.

Mientras el diseñador y el asesor de iluminación se encuentran en medio de la sala definiendo la secuencia con tiempos e intensidades, y el jefe del taller se encuentra en la consola grabando las indicaciones, todos los demás muchachos pueden estar jugando ajedrez o viendo la televisión en espera de alguna indicación de cambio de mica, de reafoque o vigilando que los aparatos estén funcionando bien. En este proceso de grabación se pueden pasar horas y normalmente la tramoya también está esperando se les indique el cambio de escena para poder iluminarla. Es una larga espera.

Curiosamente es en estos momentos cuando los funcionarios llegan a ver a los técnicos "echándose un sueñito", jugando ajedrez, viendo la televisión o bromeando, llevándose la imagen de los técnicos flojos, que se la pasan bien en el foro.

Otro aspecto importante a comentar es el de la salud. El pasar la mayor parte del tiempo en la obscuridad, trabajando con luz artificial, les afecta. Aunque muchos de ellos no llegan a visitar al médico, saben que su visión no es la misma. El Palacio de Bellas Artes cuenta, en el pasillo derecho del foro, con un consultorio médico con un doctor y una enfermera, sin embargo, este servicio lo usan los técnicos para cosas menores pues no le tienen confianza.

El personal actual del taller de iluminación y electricidad es el siguiente:

<i>ILUMINADORES Y ELECTRICISTAS</i>	<i>ANTIGUEDAD EN EL I.N.B.A.</i>	<i>ANTIGUEDAD EN EL FORO DEL P.B.A.</i>	<i>ANTIGUEDAD EN ELECTRICIDAD E ILUMINACIÓN</i>
Jefe	29 años	29 años	29 años
Subjefe:	20	20	20
Electricista 1	17	17	10
Electricista 2	16	2	2
Electricista 3	6	4	4
Electricista 4	4	2	2
Electricista 5	13	1	1

Una mención especial tenemos que hacer respecto al Maestro Edmundo Arreguín, conocido en México, Estados Unidos, Canadá, Europa, Australia, y varios países de Sudamérica como el Maestro Mundo, quien colabora actualmente como iluminador y asesor del taller, jubilado en 1975 y contratado por honorarios desde ese entonces.

Ingresó como ayudante en este taller entre 1944 y 1956, año en que tomó la jefatura del departamento hasta 1975. Reconocido como el primer técnico mexicano que realizó giras al extranjero y donde se confirmó la capacidad técnica alcanzada. Junto con el Maestro Cueto, finado jefe de tramoya y compañero inseparable, realizaron giras exitosas por el país, Estados Unidos y Europa con ópera, comedia, ballet. Con el Ballet Folklórico de México ganaron en 1957 el Primer Premio Internacional de Ballet Folklórico en París.

Me ha tocado escuchar la opinión de iluminadores norteamericanos y europeos que repiten las opiniones que sobre el Maestro Mundo se dicen en aquellos lugares y medios<sup>91</sup>. Se le reconoce un gran profesionalismo, experiencia técnica y calidad humana. Se comenta su espectáculo de iluminación de la cortina de cristal con admiración<sup>92</sup>. Aunque no deja de

<sup>91</sup> C.f. Entrevista a Robert Poizat, Jefe de Maquinistas del Teatro Nacional de la Opera de París, Palais Garnier, por Susana Villafuerte, Mayo, 1995. Y también entrevista a Nicholas Cernovich, iluminador neoyorkino radicado actualmente en Montreal, Canadá, por Susana Villafuerte, Junio, 1995.

<sup>92</sup> El espectáculo de iluminación de la cortina de cristal se realizaba los domingos de 9:00 a 9:30 A.M. como único espectáculo para turistas. Se hacía con cuatro proyectores de carbón." y arrancábamos aplausos". Entrevista a Edmundo Arreguín, por Susana Villafuerte, Junio 11 de 1995.

sentirse aquel prejuicio de creer que los mexicanos somos “atrasados”, quizá con menor inteligencia y faltos de conocimientos modernos, por lo que se sorprenden al ver técnicos que pueden realizar labores de calidad.

El Maestro Arreguín es el elemento con más antigüedad en el foro, con una labor continua, por lo que cuenta con el respeto, admiración y autoridad moral sobre los demás talleres.

Su conocimiento y estilo de trabajo se han transmitido a generaciones posteriores. Es en su relación con los diseñadores de iluminación donde se aprecia con mayor claridad un choque intercultural<sup>93</sup>. Podríamos decir que durante los meses observados no hubo nadie que pisara el foro que conociera las posibilidades de iluminación y operara el equipo de mejor manera que él. Aún así, en la mayor parte de los montajes su opinión no fue escuchada por los diseñadores de iluminación –sobre todo por parte de mexicanos- que llegaron con una actitud de superioridad a ordenar.

Existe también una gran diferencia de percepción económica (hasta de un mil por ciento más) entre el Maestro Mundo y los llamados “iluminadores”, quienes por lo general son contratados también por honorarios, por trabajo de diseño de iluminación realizado, y que cuentan con otro tipo de curriculum (ya sea práctico como ayudantes de otros iluminadores o con estudios en la escuela de teatro del INBA o en el extranjero) y experiencia que no es necesariamente mejor ni con mayores conocimientos prácticos acerca de la actividad de iluminación.

En cuanto a la relación del equipo de iluminación y electricidad con los otros talleres es de apoyo y cordialidad.

## UTILERÍA

“El lema de Utilería es: Arte, destreza y sabiduría, solo los compadres de utilería”<sup>94</sup>

Utilería es la otra palabra más conocida en el teatro, además de la de tramoya. En el foro del Palacio de Bellas Artes este taller está formado por seis utileros que se ocupan de todos aquellos elementos accesorios de la escenografía y del piso del escenario.

---

<sup>93</sup> Llamo choque intercultural a la dificultad de comunicación, debido a prejuicios de pertenencia a otro grupo socio-cultural.

<sup>94</sup> Recitado por el utilero Juan Guadarrama el 6 de mayo de 1995.

Los utileros manejan en el telar el efecto de caída, como la de la nieve, flores o cualquier otro elemento. En dos varas colocan las "mangas"<sup>95</sup> que cargan lo que va a caer sobre el escenario, también cuelgan y manejan decorados y se encargan de poner el linóleo, las alfombras o el piso requeridos.

Dentro de los elementos accesorios a la escenografía se encuentra el mobiliario (mesas, sillas, roperos), la decoración de los trastos de la escenografía (cortinas, lámparas, faroles) y todo aquello que los intérpretes utilizan (carretas, espadas, copas, telas).

Ellos son los que manejan una mayor cantidad de elementos que a veces llegan a ser cientos por función. Muchas veces tienen que cuidar que los intérpretes recuerden dónde están las cosas y las vuelvan a dejar en ese lugar para que sean guardados, si algún elemento se pierde o se rompe ellos se encargan de improvisarlo de manera que no falte nada en cada función. Hay anécdotas curiosas de cómo improvisaron algunos objetos como un sifón de agua gaseosa para la ópera. Tienen gratos recuerdos de jefes anteriores y su habilidad para hacer utilería.

Por lo general inician sus labores limpiando -con grandes trapeadores mojados con agua- el piso del escenario para dejar después a la tramoya e iluminación que inician su trabajo. También generalmente apoyan a la tramoya en el armado de la escenografía cuando es necesario, terminado esto inician la labor de colocar los accesorios. Todo tiene un ritmo y secuencias lógicas que no es fácil advertir y que es diferente en cada evento.

Al igual que todo el equipo técnico, los utileros requieren buena memoria para colocar todos los accesorios en el lugar y momento requeridos y rapidez, ya que muchas veces se colocan en los breves oscuros hechos para cambio de escena. Requieren de gran responsabilidad y exactitud en su trabajo ya sea para colocar bien el linóleo de los bailarines, para dejar un objeto en su lugar, no importa lo grande o pequeño que sea, o para crear el efecto deseado.

Este taller tuvo mejores tiempos en los años pasados. Platican que sus actividades eran más amplias, allí mismo se hacía la utilería de todo tipo y con materiales diversos. Tenían un taller con maquinaria e instrumentos de trabajo que se perdió. Actualmente sus tienen problemas de integración y no

---

<sup>95</sup> Manga: es un lienzo de tela con espacios diseñados de manera que contenga los elementos que se piensen esparcir pero que permita su salida sólo en el momento en que se agite el lienzo. Se coloca entre dos varas y se manipula desde uno de los lados del foro.



se tiene menos respeto para con el jefe, dicen: "aquí lo único que se pierde es el jefe" para señalar la ausencia más que física, de mando.

Sus horarios son un poco menos pesados que los de la tramoya, en parte debido a que la programación se basa en ópera, danza y conciertos, eventos que necesitan que menos servicios de este taller. Desde hace dos décadas el Palacio de Bellas Artes no presenta obras de teatro que requiere de más utilería y existe una tendencia en la danza contemporánea a ocuparla cada vez menos. Además el Ballet Folklórico de México cuenta con su propio personal técnico encargado de la utilería y la Orquesta Sinfónica Nacional tiene a tres personas encargadas de las sillas, atriles e instrumentos, por lo que el equipo del Palacio sólo les apoya. Su trabajo se puede apreciar en mayor medida en las óperas.

Su taller se ubica en el pasillo del lado derecho fuera del foro. Es un cuarto de aproximadamente 5 X 9 metros, en él guardan la utilería que se usa en ese momento. Hace un año tenían los pasillos superiores del foro con toda la utilería, pero ahora la han llevado a las bodegas de Ticomán junto con la escenografía. La desventaja es que cuando se requiere improvisar, no se tienen a la mano los elementos.

En su taller tienen una televisión que ocupan diariamente para ver los más diversos programas, no son aficionados a ninguno, la ocupan como real diversión al comentar, criticar, y bromear sobre lo que sucede en ella. La relación entre los técnicos es mucho más fuerte que la que pueden tener con los programas de televisión. También es un lugar donde los médicos, el personal de limpieza, la tramoya o eléctricos platican y juegan con la televisión. Quizá su afición más seria es ver los partidos de fútbol.

En sus tiempos muertos, los he visto realizar juguetes para sus niños. Uno de ellos hizo un ring para lucha o boxeo para su hijo y otro para su sobrino. Consideran que quien quiere puede aprender mucho, desde trabajar metales y madera hasta a pintar, aunque ya no existen maestros que les puedan enseñar como antes se acostumbraba. Ahora se enseñan entre ellos.

El personal de utilería actual es el siguiente:

UTILEROS	ANTIGÜEDAD EN EL I.N.B.A.	ANTIGÜEDAD EN EL FORO DEL P.B.A.	ANTIGÜEDAD EN UTILERÍA
Jefe	17 años	17 años	17 años
Subjefe.1	14	14	14
Subjefe 2	15		
Utilero 1	15	13	3
Utilero 2	15		
Utilero 3	14	14	2

En relación con su antigüedad, a diferencia de los treinta o cincuenta años de experiencia laboral con que se llega a contar en los talleres de tramoya e iluminación, se aprecia que el equipo de utilería es relativamente joven, en él no queda ningún elemento de etapas anteriores con una formación sólida que permita transmitir los conocimientos, sobre todo en el aspecto de la elaboración de la utilería.

## MECÁNICA TEATRAL

Es un equipo fundamental para el teatro, son quienes están a cargo de mantener en buen funcionamiento toda la maquinaria teatral y en general el espacio físico del foro. Su labor tiene poca relación directa con los otros colaboradores de la producción escénica.

Después de subir la cortina de cristal y quizá de operar en algún momento alguna de las voladoras, durante funciones y ensayos trabajan generalmente bajo el nivel del foro ya sea operando las plataformas hidráulicas o continuando sus actividades de mantenimiento, por ello muchas veces les han dado el sobrenombre de *las ratas*, y debido a que otra de sus labores es la de dar mantenimiento a la maquinaria, usan grasa, y están en contacto con lugares empolvados, les llaman por su aspecto *los mugrosos*.

Su trabajo es extenso al dar mantenimiento a todo el escenario y en especial a toda la maquinaria teatral, que tiene la característica de que en su mayoría es la original que se colocó durante la época de Boari. Las modificaciones han sido en el área de iluminación al colocar nuevas bases para el equipo adquirido (varales móviles, bases en la sala), y desafortunadamente el suprimir alguna maquinaria por la razón de que no ha sido utilizada en un cierto tiempo. Tenemos como ejemplos los elevadores del foro. Además de mantener la maquinaria, operan tanto las plataformas hidráulicas y los escotillones del escenario como el montacargas<sup>96</sup>, las voladoras<sup>97</sup> y la cortina de cristal.

Su organización interna está bien definida, tienen un jefe, un subjefe y cinco elementos más. La experiencia es un valor indiscutible y eso da la jerarquía y el respeto.

Debido a que la estructura de la maquinaria es metálica, los mecánicos teatrales deben saber soldar y trabajar los metales, además de la madera, por ejemplo para cambiar el piso de los niveles bajo el escenario, y conocer los principios básicos de la mecánica para entender el funcionamiento de toda la maquinaria existente del escenario, se use o no. Todavía se guarda ese sentimiento de ser el equipo que tiene la misión de conservar la maquinaria en buenas condiciones para cuando se necesite, esto les da una visión especial del tiempo que se relaciona con la utilidad y el amor al teatro.

Para ser un buen mecánico teatral se requiere no tenerle miedo a las alturas, ni a las profundidades, ni al encierro, ni a la obscuridad y tener resistencia física para subir y bajar las escaleras que recorren el foro, algunas veces con varios kilos de herramientas y equipo, y también para tolerar las veladas. Muchas reparaciones las hacen durante la noche cuando ha terminado la actividad del teatro pues en su labor hacen ruido y trabajan con elementos que llegan a ser peligrosos o molestos. Ellos son los únicos que conocen todo el teatro y trabajan en los lugares menos accesibles para los otros técnicos, desde lo más alto del telar, donde se encuentra la maquinaria que acciona la cortina de cristal, hasta el último nivel bajo el foro donde se encuentran las válvulas que accionan las plataformas hidráulicas. Por la función que desempeñan, su relación no sólo es con el escenario, sino con todo el teatro en su conjunto, por lo mismo tienen una visión más amplia y completa de su espacio.

---

<sup>96</sup> Elevador eléctrico utilizado para subir la escenografía y utilería.

<sup>97</sup> Voladora es el mecanismo utilizado para elevar tanto a actores como a elementos escenográficos.

Al igual que los demás talleres, la forma de enseñanza-aprendizaje se realiza de forma gremial: de maestro a aprendiz. Los integrantes con más antigüedad tienen a su cargo a algún nuevo elemento a quien se le va entrenando a hacer las tareas cotidianas de lo menos complicado y peligroso a lo más complejo y con cierto peligro. Desde la limpieza del propio taller, pasando por el acompañar, sólo para observar, a quienes operan la cortina de cristal, las plataformas hidráulicas, los escotillones y las voladoras, hasta empezar a colaborar en alguna actividad donde se requiere del grupo. El jefe es quien debe tomar siempre el compromiso total de las actividades, por ejemplo, a la hora de cambiar las cuerdas del telar es quien hace los últimos amarres, supervisa y decide los detalles, toma la responsabilidad. Dicen que hay que cuidar todo porque de ellos depende el funcionamiento de la maquinaria y la seguridad de los otros, alguna falla puede llegar a provocar un accidente fatal. En este taller más que en los otros se trabaja con una coordinación estrecha de equipo. Por ejemplo, para subir una plataforma deberán manipular válvulas en tres niveles del escenario y operar una cadena que fijará la plataforma en su lugar en otro nivel del bajoforo. Esto significa que deben estar cuatro elementos coordinados para realizar un solo movimiento de la plataforma.

No todos llegan a conocer el manejo y conservación de la maquinaria, de hecho se puede decir que en el momento de hacer este estudio todavía se necesitaba de la opinión del antiguo jefe de ese taller, ahora jubilado.

En cuanto a la relación entre talleres, los mecánicos teatrales tienen mucha relación con la tramoya, la utilería, los eléctricos y el traspunte, aunque esa relación es quizá menos estrecha que entre los arriba mencionados. Trabajan durante algunas funciones coordinadamente con ellos. Los demás talleres requieren de ellos para la reparación y mantenimiento de la maquinaria. Son respetados, sobre todo los de mayor jerarquía y antigüedad.

Su taller se encuentra ubicado en el último nivel bajo el foro, tiene un acceso directo al estacionamiento posterior del edificio, que antes se utilizaba para trasladar al montacargas las escenografías que hacían. Es un taller espacioso con maquinaria para cortar metal, un torno, espacios para guardar las soldadoras y todo el material que requieren. En otros tiempos llegaron a tener literas para las veladas, que la administración de ese inmueble prefirió desaparecer, quizá por estética, quizá por tener la visión de que favorece el no trabajo y además porque no lo consideran como una necesidad laboral.

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

También tienen un altar de la virgen de Guadalupe adornado con telas de colores verde, blanco y rojo. Cuentan con televisión y una cocineta de gas fuera de ese espacio, donde elaboran sus comidas.

Un acontecimiento significativo para todos los técnicos se realiza cada diciembre, cuando festejan a la Virgen de Guadalupe con una misa que se celebra en ese taller. El sacerdote viene de la iglesia de la Santa Veracruz, ya los conoce y en su sermón hace alusión al trabajo de los técnicos: les dice que tienen que ser responsables y entregarse a su trabajo a pesar de lo duro que llegue ser, luego el Taller de Mecánica Teatral ofrece una comida a todos los asistentes que puede terminar en baile. A este evento invitan a todos los técnicos, a sus esposas e hijos, a algunos funcionarios administrativos y llegan varios de los técnicos que laboraron en ese teatro.

En las paredes del taller tienen fotografías que pertenecieron a una exhibición del Museo y que iban a desechar, también tienen una fotografía de los años 50's donde se exhibe el equipo de fútbol de ese entonces. Se tiene un especial afecto al teatro y a todo el Palacio de Bellas Artes, un buen ejemplo es el de Carlos Ruíz, subjefe quien ha estado en contacto con este teatro desde que era muy pequeño, su padre estuvo trabajando en el mismo taller por 30 años, hasta que se jubiló, y como sucede todavía ahora con algunos hijos de técnicos, pasó en algún momento parte de sus vacaciones y días festivos acompañando a su padre en el trabajo, corriendo y jugando por todo el teatro, aprendiendo, observando.

Carlos piensa que actualmente casi nadie tiene el interés de mantener viva la historia del Palacio, de su construcción, de lo que significa y del conocimiento del trabajo técnico. Siente, como muchos otros, que el teatro es su segunda casa (algunos cuando lo dicen se quedan pensativos y comentan ¿o quizá la primera?). Se sienten dueños de ese espacio y muchas veces se molestan ante la falta de conocimiento de los superiores que les llegan a dar órdenes irracionales, sin sentido y que muchas veces ellos deben de interpretar y actuar en consecuencia buscando no afectar al foro.

El carácter de los mecánicos es menos extrovertido, quizá son menos expresivos, o su expresión es menos ruidosa que el de los tramoyas, utileros y eléctricos, aunque no sin falta de creatividad y audacia. Me han platicado de los días en que ellos promovieron jugar volibol en el mismo foro, encerrándose bajando la cortina de cristal y todos los demás accesos: tomaron su espacio.

Algo notorio que debe remarcarse es la actitud que tiene este equipo de trabajadores hacia el foro. Por tradición, más que por norma legal, conservan la maquinaria original y su responsabilidad abarca desde las cuerdas de la parrilla del telar hasta el sistema de plataformas hidráulicas, incluyendo las tuberías, y las máquinas para crear los efectos de viento, trueno<sup>98</sup> y lluvia que hace muchos años que no se utilizan. Los mecánicos tienen un aprecio especial por estas partes originales que guardan porque “son historia”, muchas veces en contra de las órdenes de la administración.

También ellos saben que la maquinaria no es cualquier maquinaria, conocen las posibilidades escénicas de los otros teatros del país, hasta la de los nuevos construidos en el Centro de las Artes y varios del extranjero, y opinan que este teatro del Palacio de Bellas Artes fue realizado y equipado para operar durante muchos años, fue bien planeado y construido y la combinación de sus dimensiones, sus posibilidades técnicas y su decoración, forma un todo integrado funcional y estético que difícilmente podrá volverse a repetir. Consideran que continúa siendo el mejor teatro de México y ellos colaboran a conservarlo.

En otros tiempos el conocer todo el teatro era un privilegio de pocos. Normalmente los espacios de cada taller se respetaban y los mecánicos eran los únicos con el derecho de recorrer todo el foro. Actualmente esa regla de mantenerse cada cual en su espacio es más flexible. A partir de los años setenta otras áreas técnicas han realizado “expediciones” por el foro, la más importante y significativa ha sido la de subir a la parte más alta del palacio, sobre la sala de espectáculos, en la estructura metálica. Como constancia de este recorrido, han escrito sus nombres y la fecha, algunos de los expedicionarios ya han fallecido y otros se han jubilado, pero allí queda ese testimonio.

De los otros trabajadores del arte escénico, podemos decir que muy pocos han estado físicamente en todos los niveles superiores o inferiores del foro y menos conocen la maquinaria. Podemos decir entonces que este saber es exclusivo de los mecánicos y en mucho menor medida y fragmentado de la tramoya, iluminación, utilería y traspunte (en ese orden).

Todos los mecánicos teatrales son casados y tienen hijos. Algunas de las esposas externan lo difícil que es estar casadas con ellos debido a sus horarios y la imposibilidad de conocer sus horas de salida, de saber si

---

<sup>98</sup> En la reposición de la ópera *La Cenicienta*, el director de escena Juan Ibáñez decidió utilizar de nuevo el efecto de trueno para una de sus escenas (Septiembre 10, 12, 14, 17 y 19 de 1995).

regresarán esa noche o no. Ellas tienen que tomar la responsabilidad completa de la casa y los hijos además de mantener la imagen del padre presente. En el caso de una de ellas, dice que platica frecuentemente con su suegra quien tuvo también esa misma situación y el consejo que le da es continuar la vida con los hijos sin esperar del esposo más que el sustento y los pocos pero buenos ratos que pueden pasar juntos.

<i>MECANICOS</i>	<i>ANTIGUEDAD EN EL I.N.B.A.</i>	<i>ANTIGUEDAD EN EL FORO DEL P.B.A.</i>	<i>ANTIGUEDAD EN MECANICA</i>
Jefe	40 años	35 años	35 años
Subjefe	16	16	16
Mecánico 1	15	10	10
Mecánico 2	12	10	10
Mecánico 3	30	10	10
Mecánico 4	15	2	2
Mecánico 5	7 meses	7 meses	7 meses

## **SONIDO**

El taller de sonido es el de creación más reciente. Originalmente Boari no lo contempló al pensar solamente en crear, por medios arquitectónicos, las condiciones acústicas necesarias para que la música interpretada en vivo y las voces profesionales fueran escuchadas en toda la sala. Fue el arquitecto Mariscal quien añadió este taller de sonido para modernizar el teatro, y considerando que entre las nuevas funciones del foro existiría la necesidad de hacer eventos cívicos que incluyeran discursos. Desde su inauguración oficial, el teatro del Palacio de Bellas Artes ha sido también sede de mítines y otros eventos políticos importantes que incluyen el cambio de poderes presidenciales y en los cuales se ha ocupado el equipo de sonido.

Hoy el taller de sonido se encarga de:

- La transmisión y amplificación de las pistas musicales o ambientales al escenario y la sala.
- La transmisión y amplificación del sonido del escenario a la sala.
- La transmisión, mediante monitores, de la imagen y sonido del director que se encuentra en el foso de la orquesta, a los lados del escenario o en el lugar que se requiera para ser visto y escuchado por los cantantes de ópera y otros intérpretes.
- El sistema de intercomunicación entre el traspunte y todos los otros talleres.
- El sistema de intercomunicación entre los servicios de seguridad, atención al público y áreas administrativas. El Gerente, desde sus oficinas del tercer piso, puede escuchar lo que sucede en el foro a través de las órdenes y comentarios del traspunte y por el ambiente del foro que se escucha.

Este taller se compone de un jefe, un subjefe y un elemento quien es el único que tiene estudios formales de educación superior, es ingeniero en sonido, egresado del Instituto Politécnico Nacional y trabajó antes con el Ballet Folklórico de México. En la conformación de los niveles jerárquicos de este equipo podemos apreciar que ante los diplomas, la antigüedad tiene un mayor valor.

En el tiempo de estudio este equipo realizó las siguientes actividades regulares: proporcionó apoyo a los técnicos del Ballet Folklórico de México quienes colocan sonido a los músicos que presenta en vivo (marimba, jaraneros, mariachi); se responsabilizó del sonido de otros eventos que requirieron de micrófonos en el foro y de reproducir pistas sonoras, especialmente en las funciones de danza contemporánea, y también se responsabilizaron de colocar y operar los monitores de televisión para los cantantes, directores de orquesta y músicos en la ópera y algunos conciertos.

Otra de sus actividades fue la colocación -en ensayos y montajes- del sistema de intercomunicación entre el escenario y la mesa del director de escena, el iluminador y el traspunte que siempre se coloca en medio de la sala de espectáculos.

Su horario de trabajo, como todos los técnicos, es de 8:00 a 16:00 horas, cubriendo horas extras en funciones del Ballet Folklórico de México,



casi siempre en temporadas de danza contemporánea, eventos especiales, donde se requiere de micrófonos y generalmente durante los montajes y ensayos que es cuando se requiere comunicación entre la mesa de la sala, al foro.

Tienen una cabina en el segundo piso donde se encuentra una consola y todo el equipo de sonido. Es el lugar que antiguamente ocupó la sala de proyecciones y donde se colocaban seguidores. Su espacio original se encuentra en el lado derecho del escenario sobre la cabina de traspunte, allí tienen la consola antigua que casi no utilizan y es su lugar de descanso, a veces se escucha a alguno de ellos tocando la guitarra.

Actualmente ha sido contratado, en forma externa, un ingeniero para reparar las múltiples descomposturas que ha tenido el sistema de intercomunicación y sonido. Aunque por problemas de tardanza del pago de servicios anteriores, por parte de la institución gubernamental, el ingeniero ha empezado a dejar de asistir a reparar los nuevos problemas que se presentan.

Podemos decir que una de las fallas de este teatro es el no contar con un equipo eficiente y suficiente de intercomunicación. Como se escribió en el apartado de iluminación y electricidad, es evidente el trastorno que causa la ausencia de equipo de sonido en la cabina de iluminación, donde el operador de la consola no puede escuchar lo que sucede en el foro y la voz del traspunte no se escucha claramente, lo anterior ha obligado al operador de esa consola a anotar el guión del evento basándose en los movimientos de los actores, para prever la posibilidad de no entender alguna orden del traspunte. La otra solución parcial que han encontrado ha sido el trabajar con la extensión del teléfono, lo cual no es lo idóneo.

El equipo de intercomunicación es moderno, probablemente con menos de diez años de antigüedad y es el equipo del teatro que ha tenido más desperfectos y ha dado más dolores de cabezas durante el tiempo de mi estancia y los comentarios siempre han sido que los equipos modernos quizá no estén a la altura (en calidad) de la maquinaria antigua del teatro que construyó Boari.

Sonido tiene al grupo más joven, de ellos sólo uno está casado y tiene la ventaja de vivir a unos minutos del Palacio, lo que le permite comer con su familia y convivir con más normalidad. Su juventud quizá les permita un carácter menos formal y estricto. El carácter lúdico de este equipo técnico se puede ejemplificar con la anécdota más contada y castigada de los últimos

tiempos: fue la ocasión en que el jefe de este taller "pescó" desde uno de los seguidores internos (se encuentran arriba, a los lados del escenario, atrás del bambalín) un pollo rostizado durante el final de una representación de ópera. Era la última escena donde se encontraba una mesa con comida, al terminar la ópera, todos los técnicos jugaban a ganarla ideando la forma de alcanzarla primero en cuanto se cerraba el telón. El pollo rostizado era el más codiciado. En esa ocasión, uno de ellos preparó una estrategia: amarró el pollo con un cordel muy delgado y lo llevó hasta uno de los seguidores, pensando en jalarlo hacia arriba, de manera que nadie más lo pudiera alcanzar. Pero debido a no estar acostumbrado a esa su perspectiva y creyendo que el telón había bajado completamente, jaló del pollo haciéndolo bailar frente al público. Las autoridades hablaron de sabotaje de los técnicos, levantaron un acta y esta persona quedó "en veremos", amenazada con ser dado de baja ante cualquier otra falta en su trabajo.

En esta anécdota podemos apreciar cómo un trabajador de otro taller, al entrar a un espacio ajeno y sin la habilidad del cálculo de la perspectiva del público que tienen los del taller de iluminación, puede cometer estos errores. La especialidad de cada grupo de trabajo es una de las características de la labor técnica del foro.

<i>TECNICOS SONIDO</i>	<i>DE ANTIGÜEDAD EN EL L.N.B.A.</i>	<i>ANTIGÜEDAD EN EL FORO DEL P.B.A.</i>	<i>ANTIGÜEDAD EN SONIDO</i>
Jefe	14 años	14 años	8 años
Subjefe	5 años	5 años	?
Técnico	8 meses	8 meses	8 meses

## TRASPUNTE

Esta actividad ha cambiado a través del tiempo de acuerdo al avance de los sistemas de comunicación. Originalmente el "anotador" o "traspunte" se ubicaba al frente del escenario dentro de una concha que lo ocultaba del público y de allí "daba el pie" e indicaba los movimientos a los actores, estaba directamente relacionado con los intérpretes y la evolución de la representación teatral. En el Teatro del Palacio de Bellas Artes se conserva

todavía el espacio para la concha del apuntador<sup>99</sup> y existen varias anécdotas recordando aquellas épocas, sobretodo “cuando se hacía comedia”.

Actualmente el traspunte es el responsable de todo lo que sucede en el teatro durante la función, es quien está en comunicación con el jefe de seguridad para saber cómo va la entrada del público. Trata con las autoridades del Palacio quienes a veces le dan órdenes de iniciar el evento y en muchas ocasiones es él quien decide cuando iniciar. El traspunte es quien comunica al público y a los intérpretes las tres llamadas preventivas y el inicio del evento. Al empezar la función marca todos los cambios de tramoya, de iluminación, manejo de plataformas hidráulicas, telones y en general es el encargado de prevenir y marcar todas las actividades técnicas a realizar y la entrada a escena de los intérpretes.

Para ser traspunte se requiere de memoria, concentración y una voz clara para dar las órdenes, actualmente se realiza a través de un sistema de intercomunicación.

Cuando la Compañía Nacional de Opera se presenta en este foro, hay un traspunte musical que lleva todos los “pies” anotados en la partitura. El traspunte del foro auxilia en las labores de transmisión de cambios y es responsable de todo lo que se anotó anteriormente. También algunas obras de la compañía Nacional de Danza (las que han montado coreógrafos extranjeros) usan un traspunte musical, aunque se toman en cuenta también los movimientos de los bailarines como “pies”. Al traspunte, entre los técnicos le dice “el ve, corre y dile”.

El jefe actual, es recordado como un excelente traspunte de comedia que “sabe leer”, esto es, apoyar al actor dando entonación. Este trabajo le permitió tener una relación laboral muy estrecha con los intérpretes. Hoy, no se presentan obras de teatro en ese foro, por lo que el trato es fundamentalmente con el equipo técnico. Con la aparición de la televisión y los apuntadores electrónicos esta actividad se ha transformado, ha cambiado la relación personal actor-traspunte y definitivamente en el foro que nos ocupa ha casi desaparecido para dar lugar a un traspunte con las funciones de control del espectáculo.

Los dos integrantes de este taller son casados y uno de ellos tiene un pequeño espacio para descanso en el primer nivel bajo el foro del lado izquierdo.

---

<sup>99</sup> Ver Anexo 9. Diseño técnico del foro del Palacio de Bellas Artes.

El segundo integrante tiene las características necesarias de memoria, responsabilidad, aprendizaje rápido, constancia y tiene la inquietud de saber leer música, lo anterior le ha permitido pasar de labores de oficina a la de traspunte.

<i>TRASPUNTE</i>	<i>ANTIGUEDAD EN EL I.N.B.A.</i>	<i>ANTIGUEDAD EN EL FORO DEL P.B.A.</i>	<i>ANTIGUEDAD EN TRASPUNTE</i>
Jefe Traspunte	17 años 14	15 años 14	15 años 1.5

## **MAQUILLAJE, CARACTERIZACIÓN Y PELUQUERÍA**

Su labor consiste en maquillar y caracterizar, esto es, pintar los rostros siguiendo algún diseño, crear un personaje a partir del maquillaje, de peinados, pelucas o calvas y añadidos como son bigotes y patillas. Su trabajo incluye el mantener y guardar más de doscientas pelucas y un buen número de añadidos limpios y en condiciones para ser utilizadas, para ello realizan varias actividades que les llena su tiempo. En el tiempo del estudio las actividades que les llevó más tiempo fueron el hacer las calvas; lavar, desenredar y secar las pelucas y añadidos; hacer y colocar los decorados requeridos. También organizan todo el material antes de cada función, de manera que pueden responder rápido a los cambios que requieren en cada obra.

Muchas veces tienen que maquillar también parte del cuerpo de los intérpretes. En funciones como el Cascanueces y las óperas Madama Butterfly y Elixir de Amor, cada trabajadora maquilla a más de 15 personajes para cada acto de la función.

Cuando aumenta la carga de trabajo, ya sea porque la obra ocupa a muchos integrantes, los personajes requieren un maquillaje muy elaborado, o por otras causas como permisos del personal por maternidad o enfermedad, contratan a personas que laboran por horas, les llaman "aumentos". Algunos de ellos han trabajado por años como eventuales de manera que conocen bien este quehacer.

Este taller está formado por tres mujeres. La jefa y la subjefa, trabajaron inicialmente, en ese mismo taller, durante dos años sin pago alguno, durante ese tiempo vendieron tortas para ayudarse a pagar su transporte y sus gastos cotidianos, querían aprender e hicieron méritos para quedarse y lograr sus plazas. Ellas aprecian en las personas el realizar esfuerzos para lograr hacer algo y dicen que siempre hay que esforzarse porque hay algo nuevo por aprender todos los días.

Por lo general maquillan siempre a todo el coro de la Compañía Nacional de Opera, a los cantantes principales, bailarines y comparsas que contratan. En cuanto a la Compañía Nacional de Danza y otras compañías de danza clásica como el Ballet de la Opera de París, se acostumbra que sus directores pidan a los bailarines que ellos mismos se maquillen, por lo que las maquillistas sólo realizan las caracterizaciones, apoyan a los niños y a los bailarines que tienen cambios rápidos o que requieren maquillaje de cuerpo o un maquillaje complicado. Lo mismo pasa con el Ballet Folklórico de México y los grupos de danza contemporánea que en su mayoría no llevan maquillaje<sup>100</sup>. Sólo en ocasiones extraordinarias como en conciertos didácticos, maquillan o caracterizan a personajes de la Orquesta Sinfónica Nacional u otro grupo musical.

El horario, al igual que el todo el personal técnico es de 8:00 a 16:00 horas más las horas extras cuando se les requiere que es en ensayos pre-generales, generales y funciones. En relación con los otros talleres técnicos las maquillistas tienen menos carga de horas extras de trabajo que tramoya, utilería, mecánica, traspunte y sonido.

El ser mujeres les implica una forma de vida diferente que los técnicos hombres. A la difícil labor del teatro, con sus horarios amplios, disponibilidad completa y las tensiones propias de cada función, se añaden sus papeles de esposas y madres. Las tres son casadas y sienten la obligación de atender su casa, a su marido y a sus hijos en los términos tradicionales, esto significa que se encargan del aseo de la casa, del lavado y planchado de la ropa, de las compras y de las tareas escolares de los hijos. Para poder mantenerse en el trabajo, buscan guarderías o apoyos de sus madres o familiares para que cuiden a los hijos e incluso realicen alguna labor doméstica.

---

<sup>100</sup> Sospecho que en buena medida los directores de grupos de danza contemporánea - especialmente quienes tienen menos experiencia, no han considerado la posibilidad de integrar el maquillaje profesional a su evento, aunque exigen a sus bailarines que se vean de tal o cual manera.

El elemento más joven de este taller, se casó hace pocos años con un tramoyista y ahora tiene una niña de un año. Platicaba cómo cambió su vida y sus puntos de vista respecto al trabajo y a la familia. Cuando era soltera no entendía a su compañera casada - quien tiene 3 niños - cuando faltaba al trabajo por la enfermedad de alguno de ellos. La juzgaba de irresponsable pensando que el trabajo era lo primero. Ahora ha cambiado de opinión y se ha sumado al difícil arte de equilibrar su vida entre el trabajo absorbente del teatro y la familia. Hoy recibe consejos y experiencias de sus compañeras y le advierten de ciertas situaciones que seguramente vivirá, en este proceso se habla mucho de los sentimientos, por ejemplo, una de ellas le relataba que "no tenía corazón para dejar a mis niños llorando, que se ponían en la puerta con los brazos abiertos para que no saliera a trabajar diciéndole ¡Mamá, no te vayas!" y le recordaban todos los sábados y domingos que no estaba con ellos.

Todas las maquillistas están de acuerdo en que se sufre mucho al tener que compartir su tiempo entre el trabajo y la casa, aunque también dicen que no podrían quedarse a ser sólo amas de casa. Es más, nadie quiere salir de vacaciones y cuando salen es normal que visiten a veces a diario a sus compañeros del Palacio.

Otro punto característico de este taller es que en comparación con sus compañeros hombres, quienes no cuidan su aspecto físico, las tres maquillistas se esmeran en su arreglo personal.

Su lugar de trabajo es el que se diseñó originalmente, se encuentra fuera del foro, en el pasillo del lado derecho que da a los camerinos, tiene tres sillones y dos paredes con espejos iluminados. Durante las funciones se les pide a las maquillistas que estén en el foro para que puedan responder con rapidez ante cualquier accidente como caída de peluca o añadidos o cuando se les corre el maquillaje.

En el aspecto de adquisición de conocimientos, aunque dos de ellas estudiaron en una academia y las tres tuvieron experiencia previa en salones de belleza, sucede lo mismo que en los otros talleres: es en la práctica cotidiana del teatro donde se aprende a maquillar y caracterizar. Las maquillistas deben de considerar: los rasgos físicos de la persona a maquillar, el tipo de maquillaje que corresponde a la época histórica, lugar geográfico y posición social; tomar en cuenta la iluminación pues puede cambiar los colores y en general deben observar desde la sala que el efecto del maquillaje sea el adecuado. Dicen que requieren actualizarse pues se dan cuenta de los

avances en su campo cuando vienen compañías extranjeras con su equipo técnico y les muestran los nuevos materiales que utilizan, en algunas ocasiones les donan pinturas, cremas para desmaquillar o algún otro producto que les sirve. Parece ser que lo que ha cambiado más que la técnica del maquillaje, de la caracterización y de la peluquería son los productos que permiten una mayor durabilidad del maquillaje, evitando las manchas en la ropa y sin irritar tanto la piel.

<i>MAQUILLISTAS</i>	<i>ANTIGUEDAD EN EL I.N.B.A.</i>	<i>ANTIGUEDAD EN EL FORO DEL P.B.A.</i>	<i>ANTIGUEDAD EN MAQUILLAJE</i>
Jefe	17 años	17 años	17 años
Maquillista 2	17	17	17
Maquillista 3	11	11	11

## VESTUARIO

La labor del equipo de vestuario consiste principalmente en ajustar las prendas a la medida de cada intérprete y en algunos casos hacer los trajes; ayudar a vestir y desvestir a los artistas; lavar y planchar las prendas o enviarlas a la tintorería; pintar zapatos o zapatillas; cuidar y guardar todo el vestuario de ópera, incluyendo zapatos, sombreros y tocados.

Sus áreas de trabajo son básicamente dos: una bodega de vestuario de ópera, en el quinto piso del Palacio de Bellas Artes, donde se encuentra una de las sub-jefes con los dos únicos ayudantes hombres y el taller de costura que se encuentra en el primer nivel bajo el escenario, frente al taller de tramoya. En este taller se encuentra una gran mesa para cortar y hacer reparaciones, máquinas de coser, tablas para planchado y maniqués. En un cuarto contiguo se encuentran, tendederos y estructuras de metal para colgar la ropa limpia. En un tercer cuarto se encuentran las lavadoras, secadoras y lavadero. Al igual que en los otros talleres, el altar de la Virgen de Guadalupe ocupa un lugar especial.

Esta área tiene una jefa, quien normalmente se encuentra en el taller de costura y dos subjefas, una encargada de la bodega de ópera y otra que ayuda a la jefa en el taller.

La subjefta de la bodega de ópera es quien conoce dónde se encuentra cada prenda, de que época y qué lugar es, las tallas existentes y las condiciones en que se encuentran, sabe de los zapatos, tocados y accesorios que acompañan el vestuario. Además recuerda quién lo diseñó y quién lo realizó. Existen para una misma obra más de un juego de vestuario según las puestas en escena y diseñador del vestuario. Dice que debido a su edad, requiere de ayudantes hombres jóvenes, fuertes y ágiles para que suban y bajen el vestuario, ya que la ropa es generalmente pesada, además de que se manejan grandes cantidades al tener que proporcionar cientos de vestidos y accesorios para una obra.

Por ejemplo para alguna ópera que se representará entre tres y seis veces, tendrán que seleccionar y preparar todo lo necesario para cuatro o siete solistas, entre 45 y 70 integrantes del coro, unos 10 bailarines y 20 comparsas con cambios de vestuario.

Después de la selección, un segundo paso será enviar a la tintorería o lavado las prendas. Cuando se tiene todo limpio, se hace la prueba de vestuario bajo un horario estricto: primero a los solistas, después al coro, a bailarines y comparsas. Algunas veces, se tendrá que realizar el vestuario si el existente no es del gusto del intérprete o director de escena. La prueba final será durante el ensayo general, con iluminación y escenografía, allí también pueden decidirse cambios.

Los momentos de mayor trabajo son antes de las funciones, en el proceso de la selección y preparación del vestuario, su prueba y ajuste a los intérpretes y después de las funciones al recoger y guardar el vestuario y accesorios.

Existe la tradición de que a los solistas se les lleva a los camerinos todo lo necesario, se les ayuda a vestir, a desvestir y se les recoge el vestuario. Los demás tienen que ir a recogerlo y entregarlo al segundo piso en un salón adaptado para ello.

Durante las representaciones siempre existe una guardia en la bodega, en el salón de entrega de vestuario, a los dos lados del mismo escenario y frente a los camerinos principales para resolver cualquier problema. Están presentes desde la hora en que citan a los intérpretes hasta que terminan de entregar todo el vestuario al final de la función. Como todos los técnicos su horario oficial es de 8:00 a 16:00 horas cumpliendo con horas extras cuando se les requiere. Aunque a diferencia de la tramoya, iluminación, mecánicos,



traspunte y sonido, el taller de vestuario no colabora en las funciones de la Orquesta Sinfónica Nacional, donde cada músico está a cargo de sus trajes; ni en las presentaciones del Ballet Folklórico de México donde tienen dos personas encargadas del vestuario; sólo prestan apoyo a la Compañía Nacional de Danza -que tiene sus propios elementos de vestuario- y en ocasiones a los grupos de danza contemporánea y eventos especiales. Sus horas extras por tanto son menores que las de los otros talleres.

Su trabajo es independiente de los otros talleres técnicos, no dependen de ninguno y sólo tienen que coordinarse en tiempos con todo el equipo de producción escénica. Por tanto su relación con los otros trabajadores técnicos no es tan estrecha, aunque la proximidad física de talleres y su presencia en el foro durante funciones los integra. Algunas veces los tramoyistas y algunos otros técnicos lavan y planchan su ropa de trabajo en ese taller.

Aunque todas ellas tenían nociones de corte y confección, alguna de ellas con diploma y experiencia, al ingresar tuvieron que empezar a aprender otras formas de cortar y coser, tienen que pasar al mundo del teatro, de la ilusión. Aprenden a dejar costuras amplias y casi hilvanadas para que sirva para futuros intérpretes con cuerpos totalmente diferentes. También es curioso el conocimiento de los tiempos, clases sociales y geografía para la ubicación de las óperas, supuestamente deben conocer también los accesorios que llevan como las medias, los sombreros y zapatos, aunque todos reconocen que ya no existe nadie con los conocimientos y habilidades que tuvo la Sra. Josefina Piñeiro, quien fue esposa de Fernando Wagner, con estudios de vestuario en los Estados Unidos, sabía hablar otros idiomas y ella misma realizaba vestuarios. Fue la segunda jefe del taller después de la Sra. Griffin, se le recuerda como "gente de teatro", esto les significa con un amor por el teatro que hacía que trabajara más allá de la percepción económica. Tuvo dos hijas que siguieron sus pasos, la segunda falleció y la primera, después de iniciar una carrera de bailarina de ballet, ahora es la encargada de vestuario de la Compañía Nacional de Danza.

A diferencia de otros talleres, existen muchos libros y escuelas en otros países para estudiar vestuario teatral, pero no en México, aquí todavía se aprende sobre la marcha.

Las razones por las cuales entraron a este taller son distintas, pero siempre ingresaron como ayudantes de alguien para ir aprendiendo en el camino.

La valoración a su trabajo es notoria, algo no común es que está por encima del papel tradicional de esposa y madre, de todas ellas sólo tres están o han sido casadas y tienen hijos, dos de las cuales ingresaron ya con esa condición, situación que no es muy comprendida cuando la jefe o subjefe les pide tiempo extra o les parece extraño el que soliciten faltar cuando tienen algún niño enfermo. Las demás son solteras y su principal actividad es su trabajo, le dedican todo su tiempo.

El equipo está constituido de la siguiente manera:

<i>COSTURERAS</i>	<i>ANTIGUEDAD EN EL I.N.B.A.</i>	<i>ANTIGUEDAD EN EL FORO DEL P.B.A.</i>	<i>ANTIGUEDAD EN VESTUARIO</i>
Jefe	34	34	34
Subjefe			
Costurera 1	15	15	15
Costurera 2	13	13	13
Costurera 3	5	5	5
Costurera 4			
Costurera 5	1.5 años	1.5 años	1.5 años
Costurera 6	10	1	1
BODEGA DE OPERA	24	20	20
Subjefe			
Asistente 1			
Asistente 2			

## CONCLUSIONES

Las conclusiones que a continuación se exponen están estructuradas bajo dos apartados. El primero se refiere a un balance de la metodología aplicada y a la forma de acercamiento a nuestro objeto. El segundo apartado presenta, resumido, el trabajo de aproximación para construir a los trabajadores técnicos del foro del Palacio de Bellas Artes como objeto de estudio, se definen algunos rasgos característicos de este grupo y se fundamentan líneas de investigación posibles.

I. Hasta el momento de escribir estas líneas, estoy convencida de que el camino seguido para acercarse y explorar el tema de interés ha sido el correcto. En principio seguir una forma diferente al ejercicio metodológico tradicional para la elaboración de la investigación social, evitando ubicarse en alguna teoría que determinara nuestro punto de vista y definiera elementos y relaciones a través del uso de conceptos teóricos generales (que en el campo de la cultura muchas veces son vagos y ambiguos), de hacer hipótesis para ser validadas de un mundo que no conocíamos, de manera que nos pudiera desviar la atención de elementos importantes propios del objeto y confundirnos más que aclararnos. Se optó entonces por iniciar una exploración en la cotidianidad, usar la imaginación sociológica y hacer más caso de la intuición y experiencia personal en investigaciones de la cultura previas, seguir ese otro camino de hacer Sociología<sup>101</sup>.

Esta actitud permitió tener una mayor libertad para probar e intentar formas de acercamiento a una realidad social con un orden cambiante, donde la interacción social no parecía estable y que con seguridad se afectaría durante nuestra estancia.

La observación participante fue básica, con ella se estableció inicialmente la relación objeto-sujeto que es base para el intento de configuración del esquema y de la lógica de las relaciones sociales internas que se presentan en estas conclusiones. El participar ha significado aprender, y apropiarse de formas de pensar, de actuar, de sentir, de conocer los límites. A partir de esta primera etapa se inicia el intento por describir, y este trabajo

---

<sup>101</sup> Esta postura la han tenido otros investigadores al tratar temas de la producción artística, un antecedente en la ENFP-Acatlán es la Tesis de Licenciatura en Sociología de María Flena Santillán, *Sociología de la Danza*, 1987, en la cual explicita la necesidad de acercarse de otra manera a su objeto de estudio, igualmente la Etnometodología surge al intentar nuevos modos de acercamiento a objetos que la metodología tradicional, en su afán de controlar o medir el objeto de estudio, no lograba captar.

es el resultado de esos intentos donde se le da mayor importancia a la configuración objetiva. En el capítulo anterior se intentó elaborar y detallar el mundo objeto en las dimensiones posibles.

Los datos de esta observación participante se recogieron en un diario de campo que suma alrededor de quinientas cuartillas, donde se plasmaron las actividades diarias tanto de los técnicos como las propias y la interrelación establecida, las conversaciones, los ambientes. Estos escritos tuvieron que ser procesados, definiendo y seleccionando las actividades rutinarias y normales del trabajo, descubriendo las jerarquías, las actitudes y las ideas significativas y características de cada taller para intentar reconstruir las dimensiones cotidianas. Poco a poco fue aclarándose la lógica de las relaciones sociales internas que fueron probadas en la acción misma.

Las entrevistas ayudaron a tener un primer esbozo de historias profesionales que nos dan idea del pasado, presente y posible futuro de los trabajadores técnicos de foro, y siento que el objetivo se ha cumplido, que las preguntas ¿Quiénes son, cómo trabajan y organizan su vida los trabajadores técnicos del foro del Palacio de Bellas Artes? ¿Cómo colaboran en la producción escénica? tienen una primera respuesta y dan pie y fundamentos para líneas de investigación.

Con este trabajo se da fin a una primera etapa, pero la investigación no termina aquí, se tiene planeado profundizar en la descripción, trabajar con las nociones tiempo-espacio y continuar a un siguiente momento de significación que requerirá regresar a lo subjetivo, realizar un análisis cualitativo profundo que lleve a una teorización. En esta nueva fase podremos tener hipótesis fundamentadas y aventurarnos a usar ciertos conceptos intentando pensar con el concepto.

2. Los técnicos forman un grupo sociocultural definido con características distintivas, que conforman un objeto de estudio sociológico.

2.1 En principio se concluye que para los trabajadores técnicos del foro, el espacio físico donde laboran tiene una importancia especial que los define, identifica y unifica. Ellos y el teatro son inseparables, se definen mutuamente. La maquinaria teatral y el escenario en su totalidad requieren para su operación, para tener vida, de trabajadores con conocimientos profundos y específicos con una larga permanencia debido a las características del inmueble y su actividad.

Es determinante para la identidad de los trabajadores técnicos del foro el carácter del Palacio de Bellas Artes como la institución donde se produce y reproduce la cultura escénica legítima<sup>102</sup>, que representa y ha representado desde su concepción hasta el momento el capital cultural de México. En el área técnica teatral este carácter especial del teatro los califica, derivando en la concepción de ser ese foro “la Universidad de los técnicos teatrales” del país.

El Palacio de Bellas Artes fue concebido, construido y mantenido principalmente como un teatro de ópera, con su escenario como el principal centro de actividad en el cual los efectos de ilusión son esenciales. Los mayores avances de la tecnología de ese entonces fueron puestos al servicio del arte, diseñando una maquinaria escénica única y talleres equipados con todo lo necesario para su mantenimiento. El teatro se concibió con la lógica existencia de un equipo de trabajadores técnicos de foro moderno que conociera sus posibilidades, que lo operara y mantuviera, que le diera vida interna. Por tanto este equipo de trabajadores es esencial al teatro.

Un rasgo de ese carácter esencial es la antigüedad laboral. El equipo técnico del foro tiene mucho mayor permanencia en contraste con otros trabajadores, como los administrativos quienes han podido cambiar con frecuencia entre áreas diferentes, pero los técnicos del foro no son elementos fáciles de suplir. La permanencia laboral en el Palacio es otro punto a estudiar<sup>103</sup>.

Por otra parte, el siguiente salto técnico y de concepto de creación de ilusiones se da con los avances electrónicos. Los escenarios del Metropolitan Theatre de Nueva York, los de Stuttgart en Alemania y ahora el modernizado escenario del nuevo teatro de la Opera de París, entre otros, son buenos ejemplos de la aplicación de la nueva tecnología en los foros, en ellos basta un operador para manejar el equipo de iluminación y otro para operar las varas del telar. En México, todavía no tenemos teatros que rompan con el concepto tradicional. El Teatro de los Insurgentes y el nuevo Auditorio Nacional son los últimos teatros con innovaciones, sin embargo quedan las interrogantes ¿tienen mayor capacidad para la creación de ilusiones que el foro del Teatro de Bellas Artes? ¿Cuales serían? ¿Implica un nuevo concepto

---

<sup>102</sup> Reconocida, apoyada y subsidiada por la autoridad gubernamental y por gran parte de la población.

<sup>103</sup> Existen otros trabajadores con permanencia laboral como en la subestación eléctrica, inventarios, seguridad, elevadoristas, acomodadoras. Habría que estudiar esos casos.

estético o de trabajo técnico? Son preguntas que se abren y dejan para futuras investigaciones<sup>104</sup>.

2.2 Uno de los aspectos distintivos de la forma de trabajo de los técnicos es lo que ellos llaman "su encierro"<sup>105</sup> para referirse a la obligación de una permanencia constante durante largos periodos de tiempo diario y la disponibilidad total frente al trabajo. Esto lleva a un estilo de vida diferente en contraste con los otros trabajadores de la escena que no tienen un espacio físico que los retiene<sup>106</sup>. La esfera laboral llega entonces a predominar frente a la familiar, la educativa y todas las demás.

Por sus horarios y actitud de concentración en el trabajo, el contacto con el mundo exterior es mínimo y en mucho es a través de la televisión y de los comentarios de los cónyuges, a tal grado que no dan importancia a las noticias externas, las referencias de sus vidas son casi siempre los acontecimientos del foro.

Su contacto interpersonal básico, regular y cotidiano es con los otros técnicos, en segundo término con su esposa e hijos, y mantienen una distancia, por tradición, con los intérpretes, otros trabajadores de la escena y personal administrativo, este último contacto se realiza principalmente a través de los jefes de talleres.

Su rutina personal diaria está definida por las actividades del foro. Alrededor de sus horarios de trabajo, que no son regulares y muchas veces impredecibles, se acomodan los del desayuno, comida, cena, actividades recreativas y de dormir.

Las personas que deciden sus horarios laborales siempre son en principio los administradores que programan los eventos y después el Subgerente Técnico, los primeros son para los técnicos como entes distantes, que se hacen presentes mediante oficios que ordenan su mundo y muy esporádicamente bajan al foro, lo hacen para visitar a personalidades que se presentan en él o cuando existe algún problema. Normalmente no conocen y

---

<sup>104</sup> Juan Ibáñez diría en entrevista con Susana Villafuerte el 26 de Agosto de 1995 que: "el Teatro del Palacio de Bellas Artes es el teatro de lujo que tenemos en México, ni el de los Insurgentes tiene lo que éste, por eso debemos aprovecharlo..."

<sup>105</sup> El cien por ciento de los trabajadores me explicitaron "su encierro" como una de las características de su trabajo.

<sup>106</sup> Los creadores, diseñadores, directores e intérpretes son contratados como eventuales por honorarios, de manera que su labor es externa, los administrativos aunque tienen sus oficinas en el Palacio, sus horarios son de lunes a viernes, tienen dos horas diarias para comer, su hora de entrada es alrededor de las 10:00 hrs y no requieren de una permanencia constante.

difícilmente entienden el trabajo técnico, por tanto llega a existir incoherencia entre la realidad y las órdenes. El Subgerente Técnico juega el papel de mediador entre las otras autoridades y los técnicos, aunque a falta de jefe de foro que haría las veces de defensor de los puntos de vista de los técnicos, él hace las veces de juez y parte aunque siempre termina en el lado de las autoridades. Los trabajadores técnicos, entonces, no tienen una voz frente a las autoridades.

Los jefes y subjefes de cada taller son quienes ejercen, con las limitaciones de las disposiciones superiores, el orden real del trabajo y vida de todos los trabajadores técnicos del foro, la disciplina interna y cotidiana. A diferencia de los administrativos, la jerarquía de los jefes es aceptada por consenso y sus decisiones, aunque más antes que ahora, son consideradas como irrefutables, en mucho debido a que las basan en su experiencia y tienen una lógica que es notoria para todos los técnicos. Las órdenes siempre son en beneficio del espectáculo, del cuidado del foro y de la seguridad de los técnicos. Se puede afirmar que el consenso se basa en el respeto a la experiencia. Esta autoridad abarca tanto las actividades laborales, organización y división del trabajo, como los horarios de comida y de descanso. Un valor importante que predomina en la aceptación de las reglas internas está basado en lo que ellos llaman "amor al teatro", por él y ahora cada vez más también por el beneficio económico, sacrifican el contacto con el exterior y otras esferas de relaciones sociales. La familiar es la que más resiente.

Esta característica de permanencia obligatoria hace que el espacio físico se constituya como un espacio más allá de lo estrictamente laboral, a falta de tiempo para salir a realizar en otros lugares otras actividades como el descanso, la recreación e incluso a veces las comidas. Si bien es cierto que salen todas las noches y esporádicamente por las tardes a sus casas, (además de su horario de trabajo hay que sumar el tiempo de transporte) a lo único que llegan es literalmente a dormir y a estar un rato con su cónyuge, todas las demás actividades las realizan en compañía de los técnicos. Esta situación los hace un grupo compacto, donde comparten situaciones diversas, creando relaciones de convivencia fuertes, que pudiera compararse con las de una gran familia, la amistad se demuestra de manera más explícita (debido también a la libertad de expresión que existe en el medio artístico y reforzadas al no estar regidas por las reglas de comportamiento externas) y no es extraordinario que los jubilados o los que salen de vacaciones regresen de visita al foro,

sobretudo en las ocasiones especiales y significativas que son: el aniversario de la inauguración del teatro, la misa de la Virgen de Guadalupe y los festejos de fin de año.

Esta situación característica “de encierro” hace que este trabajo pueda relacionarse con los estudios de Erving Goffman<sup>107</sup>. Su término de “instituciones totales” y la clasificación de ellas pueden retomarse como un punto de partida para un análisis sociológico futuro de mayor profundidad.<sup>108</sup>

Por lo pronto aquí podemos también señalar que al ingresar como trabajador técnico, se inicia un proceso de re-aprendizaje, independiente de sus antecedentes culturales, educación formal y edad. Este proceso, dependiente de la particularidad de la actividad y significado del teatro, incluye tanto conocimientos propiamente técnicos que se transmiten de una forma tradicional de maestro a aprendiz<sup>109</sup> como valores y reglas de comportamiento que le permiten integrarse a la forma de trabajo y de vida de ese mundo cerrado, de la institución. Este proceso de re-aprendizaje es uno de los elementos fundamentales que los hace integrarse en un grupo sociocultural definido.

Los estudios formales no son necesarios aunque se habla de ellos como importantes para la superación y se transmite ese sentir a sus hijos. Sus antecedentes o herencia cultural son valiosos sólo en cuanto a las habilidades

---

<sup>107</sup> Goffman, Erving. *Asylums: Essays on the social situation of mental patients and other inmates*. N.Y. E.U.A., Anchor Books, 1961

<sup>108</sup> “A total institution may be defined as a place of residence and work where a large number of like-situate individuals, cut off from the wider society for an appreciable period of time, together lead an enclosed, formally administered round of life.”

“The total institutions of our society can be listed in five rough groupings. First, there are institutions established to care for persons felt to be both incapable and harmless, these are the homes for the blind, the aged, the orphaned, and the indigent. Second, there are places established to care for persons felt to be both incapable of looking after themselves and a threat to the community, albeit an unintended one: TB sanatoria, mental hospitals, and leprosaria. A third type of total institution is organized to protect the community against what are felt to be intentional dangers to it, with the welfare of the persons thus sequestered not the immediate issue: jails, penitentiaries, P.O.W. camps, and concentration camps. Fourth, there are institutions purportedly established the better to pursue some worklike task and justifying themselves only on these instrumental grounds: army barracks, ships, boarding schools, work camps, colonial compounds, and large mansions from the point of view of those who live in the servants’ quarters. Finally, there are those establishments designed as retreats from the world even while often serving also as training stations for the religious; examples are abbeys, monasteries, convents, and other cloisters”. Op.cit., p.p.xiii, 4-5.

<sup>109</sup> Sospecho que la organización interna de trabajo y transmisión de conocimientos de este teatro de ópera responde a la misma organización de los primeros teatros cerrados, con maquinaria de hace unos siglos. Este sería otro punto a estudiar que daría respuesta a la forma peculiar de convivencia de viejas y nuevas formas de trabajo en esta sociedad. Podríamos encontrar explicación al considerar la existencia de un choque entre la organización laboral moderna del área administrativa y la tradicional gremial de, al menos, el trabajo técnico escénico.



adquiridas cercanas a las requeridas para su trabajo específico. Para el desarrollo en su taller cuenta más la personalidad adaptable, la actitud positiva ante el aprendizaje y el interés personal por el trabajo teatral, que cualquier otro aspecto educativo. Un punto interesante a estudiar sería la adquisición de estas actitudes a través del ambiente familiar, pudiera ser que quienes tuvieron cercanía (por amigos o familiares) al teatro puedan tener predisposición para aprender y realizar un mejor trabajo técnico.

Por otro lado los tiempos de aprendizaje constante son más largos que los de otros oficios y profesiones, aunque cambia de taller a taller, pudiera ser un promedio de 10 años para conocer lo básico y 25 años para dominar en gran todas las actividades, aunque en mucho cuentan las condiciones personales.

Respecto a la relación entre talleres: Aunque todos se identifican como un solo grupo técnico, los talleres de tramoya, utilería, iluminación y electricidad en primer término, traspunte y maquinaria teatral en segundo y sonido en tercero tienen una fuerte interrelación laboral en ese orden. Su trabajo está fuertemente relacionado en lo cotidiano. Los talleres de vestuario y maquillaje se mantienen relativamente autónomos.

Todos los talleres tienen una misma organización jerárquica interna: jefes, subjeses y los elementos de acuerdo a su antigüedad. Esta característica había estado fuertemente relacionada con la experiencia desde la construcción del foro hasta hace unos 20 años, en que empezó a cambiar llegándose a encontrar en años recientes casos de aparente compra de plazas y de jerarquía. La relación antigüedad-experiencia había dado una aceptación a esa jerarquía a través del respeto, admiración, reconocimiento de habilidades y conocimientos. Con los cambios que se empiezan a dar se prevé una debilitación de los valores éticos profesionales y una desintegración de la forma de aprendizaje, hasta ahora no se logra percibir qué otra forma de enseñanza-aprendizaje la sustituiría.

Todos los técnicos aceptan la existencia de la autoridad inmediata superior que es la subgerencia que es quien los liga con todo el aparato administrativo del teatro, aunque habrá que matizar que quizá debido a la situación de mayor o menor acercamiento laboral entre talleres, la coordinación y las relaciones de poder-de la subgerencia se dé más efectiva y fuertemente en los talleres de tramoya y utilería, manteniendo una cierta autonomía relativa los demás talleres.

Existe una gran división tanto laboral como sociocultural entre los trabajadores técnicos y trabajadores administrativos, los administrativos se sienten en un nivel social y cultural superior al de los técnicos aunque en el nivel económico algunos lleguen a ganar menos que los trabajadores técnicos. En resumen, en el teatro del Palacio de Bellas Artes existen, al menos, dos grupos socioculturales diferenciados conviviendo en un mismo proceso, con muchos puntos de contacto laboral pero con un mínimo acercamiento entre sus mundos. El mundo burocrático de los oficios es su relación básica.

También existe una relación entre los técnicos teatrales con otros trabajadores de apoyo del Palacio de Bellas Artes, ella es más o menos estrecha de acuerdo a la cercanía con el foro y a la forma de compartir ciertas actividades recreativas (fútbol) o extra-laborales (compra-venta). Se relacionan primero con los elevadoristas, el personal de seguridad, personal del estacionamiento y mantenimiento, después con las secretarías de los administrativos que se encuentran en el tercer y cuarto piso. Actualmente este personal es posible candidato para llegar a ser parte del personal técnico de foro. Este punto también queda para un análisis posterior.

### 2.3 La interrelación entre grupos socioculturales que colaboran en la producción escénica.

En la producción escénica el trabajo técnico consiste en realizar ilusiones teatrales, crear ambientes, definir personajes, ubicar en el tiempo y espacio, además de mantener el escenario y la maquinaria teatral, su valor dentro de la obra artística, en este caso la obra escénica, está dado por el peso que la misma obra le da a estas ilusiones. Hay veces en que tiene un papel fundamental, como en algunas óperas y ballet del repertorio tradicional. Otras veces tiene un papel secundario como en algunas obras contemporáneas donde se excluye casi cualquier caracterización de personajes, se evitan los cambios de ambientación, no hay movimientos escénicos y solamente se juega con alguna iluminación (que en sí es una ambientación), entonces el valor del equipo técnico de un teatro estará dado por la misma programación de las actividades escénicas, por el uso que se le da al teatro, por el tipo de obras que se presenten. De cualquier manera, el trabajo técnico es imprescindible dentro de la producción teatral, siempre se requerirá de alguien que abra el telón y que ilumine esa caja negra que es el escenario. En el teatro del Palacio de Bellas Artes queda todavía por estudiar la trayectoria

que ha tenido la actividad escénica, ella nos daría elementos para relacionarla con la historia del trabajo técnico de foro.

En las entrevistas realizadas a los administradores, organizadores, programadores y otros trabajadores de la producción teatral verbalmente reconocen la importancia fundamental de los trabajadores técnicos, afirman que no se puede prescindir de ellos, a tal grado que sin ellos no existe la vida teatral, aunque en el momento de la interacción y colaboración laboral, el trato hacia ellos sea desigual, de superior a inferior. Lo singular es que existe una relación notoria en estos otros trabajadores del arte escénico que es: a mayor experiencia, mejor entendimiento y valoración de la labor técnica.

En algunos casos, aparentemente debido a la falta de experiencia y conocimientos en el terreno teatral, se tienen actitudes autoritarias, se ordena a los técnicos tanto un horario como elaborar ilusiones teatrales, muchas veces de manera imprecisa, de forma contradictoria a órdenes anteriores, equivocadas y muchas veces hasta imposibles. La reacción de los técnicos, sobretodo de los jefes, ante esta situación es regularmente la de reinterpretar y relaborar las órdenes para ejecutarlas de manera que estén satisfechos los que ordenan. "respetando también al público", lo que significa que se vea un todo coherente en el escenario. A fin de cuentas, la lógica que impera es que si algo sale mal en la función, la culpa es de los técnicos, si sale bien, los reconocimientos son para los otros trabajadores del arte y para los administradores-organizadores. De hecho este último grupo se llega a presentar ante el público al final de las funciones para obtener aplausos o se muestran por medio de entrevistas o enviando comunicados a los medios como la televisión, radio, prensa incluyéndose en los créditos. Una circunstancia regular es que los nombres de los administradores-organizadores se imprimen en los programas de mano de todos los eventos, mientras que los de los trabajadores técnicos se omiten. Algunos técnicos han llegado a pensar que tiene que ver con que su trabajo, de creación de ilusiones, busca ocultar el trabajo humano.

Una primera característica de la interrelación entre los dos grupos socioculturales que definimos, es la desvalorización generalizada del trabajo técnico y quienes lo ejecutan por parte de los otros trabajadores de la producción escénica, la cual se manifiesta y se reproduce en los siguientes puntos:

- Desconocimiento y falta de interés en conocer el trabajo específico de los técnicos.

- Baja remuneración económica en comparación a la labor igual o equivalente de otros trabajadores del arte.
- Falta de agradecimiento o mención del trabajo técnico en lugares donde se reconoce o menciona el trabajo de los otros trabajadores de la producción artístico-teatral.
- Falta de consideración de la labor específica de los técnicos en las decisiones de programación, lo que causa cotidianamente problemas de tiempo al no considerar los cambios de escena de un evento a otro.
- Falta de comunicación oportuna al equipo técnico respecto de la programación. La programación enviada a los técnicos no concuerda con la realidad y generalmente se les avisa con horas y a veces minutos de anticipación cambios de programación y horario de trabajo.

Una de las causas la podemos encontrar en la pertenencia y relación entre al menos dos subculturas tradicionalmente definidas: la llamada cultura popular urbana a la cual podemos pensar que pertenecen la mayoría de los trabajadores técnicos y la cultura de una élite que se considera “cultura legítima” y educada, que cuenta con un capital cultural y social aceptado, a la que por lo general pertenecen los administradores, organizadores y programadores del teatro y los otros colaboradores de la producción artística. Las actitudes que se presentan en la relación entre estas dos subculturas tienden claramente a reproducir una desvalorización por los *trabajos manuales* en contradicción con los *trabajos intelectuales*. Aquí es donde se aprecia claramente un círculo vicioso difícil de romper y que promueve una mayor brecha entre las subculturas aunque por la naturaleza del trabajo no puede romperse esta relación, creando así una contradicción inherente en el proceso de producción artístico teatral.

Esta contradicción pudiera ser la causante del pobre desarrollo escénico teatral de México, sobretudo al extender la desvalorización de los trabajadores técnicos a todo el trabajo técnico dentro de la producción escénica que lleva a una tendencia de desaprovechamiento de los recursos técnicos del foro.<sup>110</sup> Lo anterior pudiera ser uno de los aspectos importantes de un próximo análisis que podría empezar por el estudio del trabajo del grupo de trabajadores no técnicos, para después establecer el tipo de relación

---

<sup>110</sup> Técnicos extranjeros entrevistados con experiencias en Francia, Estados Unidos y Canadá, relatan la existencia de una mayor valoración del trabajo técnico en esos países manifestado en la aparición en programas de mano, invitaciones a fiestas y una mayor participación en la programación de las actividades del foro. De la misma manera una mayor relación y colaboración abierta en producción escénica.

que establecen con los técnicos y terminar con las implicaciones de esta relación con el desarrollo de la producción escénica.

Regresando un poco, visto desde otro ángulo, las consecuencias de esta situación de desvalorización para los trabajadores técnicos pudieran explicitarse de la siguiente forma:

- La falta de participación o participación mínima (marginación) en la toma de decisiones, en la planeación de sus propias actividades y en la organización de la producción y reproducción escénica. Lo que se aprecia en los programas quincenales de trabajo normalmente desvinculados de la actividad cotidiana que ocasiona los cambios de último momento y que les significa trabajar horas extras inesperadamente.
- La “explotación” de los técnicos que se manifiesta en el tipo de jornadas de trabajo con horarios de 12 a 24 horas, con ritmos frecuentemente intensivos. Aceptan una disponibilidad que no es discutible, basados en la idea del “amor al arte”, a cambio de un salario mínimo a comparación de lo que perciben por un trabajo similar trabajadores del otro grupo sociocultural.
- Falta de reconocimiento, al no mencionarlos en los programas de mano (cuando antes lo hacían y en otros lugares se acostumbra) y en general la ausencia de agradecimientos oficiales y de los propios trabajadores del arte escénico ya sea en estudios o crónicas de la actividad en el foro.
- Las formas de lucha gremial o sindical se concretizan en el poder que tienen de paralizar el foro y que utilizan como forma de presión para obtener muchas veces mejoras mínimas en relación con lo que significa paralizar la actividad del teatro.

Al mismo tiempo podemos hablar de cómo los mismos trabajadores técnicos reproducen su situación a través de una autocensura y autoexplotación al competir entre ellos y contra el tiempo, al aceptar varias veladas seguidas (probando y comprobando su resistencia de hombres machos), permitir horarios largos de trabajo con tiempos mínimos para comer y tolerar la ausencia de lugares reconocidos y confortables para descansar.

También se puede mencionar la existencia de una automarginación por parte de los técnicos al defender su identidad, manifestarse como diferentes del otro grupo a través de la conservación y recreación de un lenguaje propio

las clases urbano-populares, de la forma de vestir y de gesticular que bien saben llega a ser punto de choque, de provocación y de no aceptación por parte del otro grupo sociocultural.

Se puede decir que existe una autodevaluación de su profesión al descartarles a sus hijos estudios formales “para que sean algo más” que ellos, y que también se aprecia claramente ante la aparente tendencia de un interés decreciente por enseñar-aprender todos los conocimientos que anteriormente se comunicaban.

Hasta aquí se ha intentado realizar una primera reconstrucción de la forma de trabajo y de vida de los trabajadores técnicos del foro del Palacio de Bellas Artes, fundamentando algunas líneas de investigación que amplíen este trabajo.

Sabemos que la investigación de la producción artística no es un área que se considere prioritaria en la Sociología tradicional, sin embargo creemos que sin este tipo de estudios será difícil entender la tendencia que nuestras artes escénicas tienen y nos perderemos de conocer una profesión que sin duda alguna tiene sus raíces en los orígenes del teatro cerrado y que sobrevive en este mundo moderno. Se espera que esta exposición motive a más de un investigador a introducirse en este tema que si bien no es fácil, es apasionante.

## BIBLIOGRAFIA

- ALCARAZ, José Antonio. *Allá en el Teatro Grande*. México. Plaza y Valdez. Coedición UAM, INBA, DDF. 1988.
- ASTA, Ferrucio. "La plástica en las artes escénicas", en Rodríguez Prampolini, Ida. *Las Humanidades en el siglo XX*. México, UNAM, 1977. Vol. V. Las Artes Plásticas.
- ALTER, Jean A. *A sociosemiotic theory of theater*. Philadelphia, Pa. University of Pensylvania 1990.
- BONFIL BATALLA, Guillermo. *Hacia nuevos modelos de relaciones culturales*. México, CNCA. Pensar la Cultura 1993.
- CASTAGNINO, Raúl Héctor. *Sociología del Teatro Argentino*. Buenos Aires, Argentina. Nova 1963.
- COMISION NACIONAL DE SALARIOS MINIMOS. *Informe de la Dirección Técnica*. México, Comisión Nacional de Salarios Mínimos 1993.
- COMISION NACIONAL DE SALARIOS MINIMOS. *Salarios mínimos vigentes a partir del 1o. de enero de 1995*. México, CNSM 1995.
- CONGRESO NACIONAL DE SOCIOLOGÍA. *Estudios sociológicos sobre Sociología del Arte*. México. Asociación Mexicana de Sociología, UNESCO 1968.
- DOUVIGNAUD, Jean. *Sociología del Teatro*. Ensayo sobre las sombras colectivas. México, F.C.E. 1966.
- ECO, Humberto. *La definición del arte*. España, Martínez Roca. 1970
- FRISHMAN, Donald. *El Nuevo Teatro Popular en México*. México, INBA, 1990.
- GALINDO, Luis Jesús. *Cultura en los 80's*. México, Universidad de Colima, 1994.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. *El consumo cultural en México*. México, CNCA. Pensar la Cultura 1993.
- GIMENEZ, Gilberto. "Cambios de identidad y cambios de profesión religiosa", en Bonfil Batalla, Guillermo (Coordinador) *Nuevas Identidades Culturales en México*. Pensar la cultura. CNCA.. México, 1993.

GIMENEZ, Gilberto. "La teoría y el análisis de la cultura. Problemas teóricos y metodológicos" en Gonzalez, Jorge y Jesús Galindo (Coordinadores) *Metodología y Cultura*. México, CNCA, 1994.

GOFFMAN, Erving. *Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates*. N. Y., E.U.A., Anchor Books, 1961.

GONZALES Cicero, Stella María. *Archivo Histórico del Teatro Esperanza Iris*. México, Archivo General de la Nación. 1981.

GONZALEZ, Jorge y Jesús GALINDO C. (Coord.) *Metodología y Cultura*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes 1991.

GONZALEZ, Jorge. "La transformación de las ofertas culturales y sus públicos en México" en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, Revista de investigación y análisis, México, universidad de Colima. Vol. VI Núm. 18, 1994.

GUADARRAMA Olivera, Horacio. "Historia Oral: usos y abusos" en *Estudios sobre culturas contemporáneas*. Revista de investigación y análisis. México. Universidad de Colima, Vol. III, Núm. 8-9, pp. 69-76.

HAINAUX, René. *Stage Design throughout the world since 1960*. London, England. International Theatre Institute. Harrap 1973.

HAUSER, Arnold. *Teorías del Arte*, España, Guadarrama, 1982.

HERRERA F., Miguel. *Sociología del Espectáculo*. Buenos Aires, Argentina. Paidós 1974.

IMSS. *Revista Solidaridad*. Núm.9, México, Abril 1984.

INBA. *50 Años de Danza en el Palacio de Bellas Artes*. México, INBA, 1986.

INBA. *El Teatro en México*. México. Instituto Nacional de Bellas Artes 1958.

INBA. *La construcción del Palacio de Bellas Artes*. México. México, INBA Siglo Veintiuno Editores.1994.

LÓPEZ, Osvaldo A. *Crítica de la realidad social mexicana en obras representativas de Emilio Carballido*, E.U.A., Universidad de Pittsburg, 1973.

MARIA Y CAMPOS, Armando de. *Archivo de Teatro*. Crónicas de enero a diciembre de 1946. México. Compañía de Ediciones Populares 1947.

MENDIETA Y NUÑEZ, Lucio. *Sociología del Arte*. México. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. 1962.



MOYSEN, Xavier, Adamo BOARI, Federico MARISCAL. *El Palacio de Bellas Artes*. Aeroméxico y Franco Maria Ricci. Milán, Italia 1993.

NUÑEZ Y DOMINGUEZ, (Roberto el Diablo). *Descorriendo el Telón*. Cuarenta Años de Teatro en México. Madrid, España. De. Rollán 1956.

PANI, Alberto y Federico E. MARISCAL. *El Palacio de Bellas Artes*. Informe que presentan al Sr. Ing. Marte R. Gómez, Secretario de hacienda y Crédito Público, los Directores de la obra. México, Editorial "CVLTURA". 1934.

PAVIS, Patricia. *Diccionario de Teatro*. Dramaturgia, estética y semiología. Barcelona, Paidós 1984.

PEREZ GALLEGO, Cándido. *Notas para una sociología del teatro isabelino*. Santander. La Isla de los Ratones 1967.

ROCKWELL, Elsie. "Cómo observar la reproducción", en *Crítica*. Revista de la Universidad Autónoma de Puebla. No. 28, México, julio-septiembre 1986.

RODRÍGUEZ Prampolini, Ida. *Las Humanidades en el Siglo XX*. México, UNAM, 1977, Vol. V.

S.E.P. *Manual de Organización de la Secretaría de Educación Pública*. Publicado en el Diario Oficial, 16 de diciembre de 1994, Segunda Sección.

SANTILLÁN V., María Elena. *Sociología de la Danza*. Tesis de Licenciatura en Sociología. México, E.N.E.P. -Acatlán, UNAM, 1987.

SANTILLANA, Editorial. *Diccionario de las Ciencias de la Educación*. Madrid, Editorial Santillana, 1983. Vol. I.

SUAREZ. D., Esther. *De la investigación sociológica al hecho teatral*. Ciencias Sociales. Serie Sociología. La Habana, Cuba 1988.

TEEUS. *TEEUS*. *La primera revista del mundo teatral*. Órgano de la Unión de Tramoyistas, Electricistas, Escenógrafos, Utileros y Similares de Teatro. México, s/f.

THOMPSON, John. *Ideología y Cultura Moderna*. México. Universidad Autónoma Metropolitana. 1993.

TAURÉ, Barkay. *Le Théâtre negro-africaine et ses fonctions sociales*. Paris, Presences Africaines, 1958.

VEVIA Romero, Carlos. *La sociedad mexicana en el teatro de Rodolfo Usigli*. México, Universidad de Guadalajara, 1990.

WAGNER, Fernando. *Teoría y Técnica Teatral*. México. Editores Mexicanos Unidos. 1992.

## ARCHIVOS

Archivo Histórico del Instituto Nacional de Bellas Artes. Cajas 91, 96.

# ANEXOS

1. Listado de las principales normas jurídicas que influyen en la actividad del Palacio de Bellas Artes.
2. Listado de las principales normas jurídicas que se refieren a la actividad artística.
3. Guía preliminar para las entrevistas a los trabajadores técnicos del foro del Palacio de Bellas Artes. Noviembre, 1994.
4. Índice de entrevistas grabadas.
5. Plano transversal del Teatro Nacional de México elaborado por Adamo Boari en 1912.
6. Plano de la planta baja del Teatro Nacional de México elaborado por Adamo Boari en 1912.
7. Plano de la planta baja del Palacio de Bellas Artes diseñado por el Arquitecto Federico Mariscal, s/f.
8. Plano del escenario del Teatro Nacional de México, elaborado por Adamo Boari en 1915
9. Diseño técnico del foro del Palacio de Bellas Artes. Dibujo de Julio Prieto. Publicado en: Wagner, Fernando. *Teoría y técnica teatral*. Editores Mexicanos Unidos, México, 1992. Página 247.
10. Plano de iluminación del Palacio de Bellas Artes elaborado por el Maestro Edmundo Arreguín en 1994. Instituto Nacional de Bellas Artes.
11. Fotografía 1.
12. Fotografía 2.
13. Fotografía 3.

## **PRINCIPALES NORMAS JURIDICAS QUE INFLUYEN EN LA ACTIVIDAD DE EL PALACIO DE BELLAS ARTES**

Reglamento para el uso del teatro del Palacio de Bellas Artes.  
Publicado en el Diario Oficial, 28 de Diciembre de 1944.

Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.  
Publicada en el Diario Oficial, 31 de Diciembre de 1946

Decreto por el que se crea el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, como órgano administrativo desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública que ejercerá las atribuciones de promoción y difusión de la cultura y las artes.  
Publicado en el Diario Oficial, 7 de Diciembre de 1988.

## **NORMAS JURÍDICAS QUE SE REFIEREN A LA ACTIVIDAD ARTÍSTICA**

Decreto por el cual se establece una Secretaría de Estado que se denomina Secretaría de Educación Pública.

Publicado en el Diario Oficial, 3 de Octubre de 1921.

Artículo 3o. Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, (Reformado) Publicado en el Diario Oficial, 5 de marzo de 1993.

Ley Federal de Educación

Publicada en el diario Oficial, 13 de julio de 1993.

Acuerdo que establece el Sistema Nacional de Arte.

Publicada en el Diario Oficial, 3 de septiembre de 1993.

Reglamento Interior de la Secretaría de Educación Pública

Publicado en el diario Oficial el 26 de marzo de 1994.

Acuerdo número 160, por el que se establece la organización y funcionamiento de las Comisiones Internas de Administración de los órganos desconcentrados de la Secretaría de Educación Pública.

Publicado en el Diario Oficial, 21 de noviembre de 1991.

Acuerdo número 193, por el que se adscriben orgánicamente las direcciones generales, órganos desconcentrados y unidades administrativas de la Secretaría de Educación Pública y se mencionan y delegan facultades.

Publicado en el Diario Oficial el 4 de julio de 1994.

Acuerdo número 199, por lo que se expiden las Reglas de Operación del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Publicado en el Diario Oficial, 5 de septiembre de 1994.

**GUÍA PRELIMINAR PARA LAS ENTREVISTAS A LOS TRABAJADORES TÉCNICOS  
DEL FORO PALACIO DE BELLAS ARTES  
(noviembre 1994)**

Datos personales

Nombre

Fecha y lugar de nacimiento

Domicilio

Datos laborales

Antigüedad en el INBA

Categoría actual en el INBA

Puesto en el trabajo

Horario de trabajo actual

1. Profesión u oficio (definición)

1.1 ¿En qué consiste?

¿Qué necesita saber para trabajar en su profesión?

1.2 Espacio físico donde trabaja

¿Cuáles son sus dominios?

1.3 Herramientas, maquinaria o utensilios de trabajo.

1.4 ¿Con qué otros trabajadores se relaciona en su labor cotidiana?

¿Quiénes son sus compañeros de trabajo?

1.5 Dificultades y satisfacciones de su trabajo

Ambiente físico

Ambiente sociocultural

2. Profesión u oficio (formas de aprendizaje)

2.1 Antecedentes

¿Qué hacía antes de dedicarse a este trabajo?

¿Iba a la escuela, trabajaba?

¿Cuál era la ocupación principal de sus padres o parientes con quienes más convivía?

2.2 Antigüedad en su profesión

¿Cuánto tiempo tiene en este trabajo?

¿Cómo se inició? Maestros

¿Por qué este trabajo?

2.3 Tipo de conocimientos necesarios

Habilidad manual (fuerza, precisión, etcétera)

Conocimientos técnicos (cálculos matemáticos, resistencia de materiales, etc.)

Sensibilidad auditiva (musical), visual, etc.

Trato con otras personas (público, artistas, etc.)

2.4 Recomendaciones para mejorar su profesión

¿Cómo están aprendiendo este trabajo hoy?

¿Cuáles serían sus recomendaciones para enseñar y para aprender?

3. Profesión u oficio (Desarrollo de su profesión, cambios a través del tiempo, mejoras o retrocesos)

- 3.1 Avances técnicos: ventajas y desventajas de nuevas herramientas, maquinaria, etc.
  - 3.2 Organización del trabajo: ventajas y desventajas de formas internas del trabajo, horarios, burocracia, organización sindical, etc.
  - 3.3 Contactos y relaciones con otros colegas profesionales del país y el extranjero.
  
  4. Profesión u oficio (Reconocimiento de su trabajo)
    - 4.1 Reconocimiento social.
      - ¿Le gusta su profesión?
      - ¿Qué es lo que más le gusta y lo que más le disgusta?
      - ¿Le gusta a su familia?
      - ¿Les gustó a sus padres y familiares en un inicio?
      - ¿Hay mucha competencia profesional? ¿De qué tipo?
      - ¿Cómo ve el futuro de su profesión?
      - ¿Le gustaría que su hijo/hija trabajara en su profesión?
      - ¿Qué profesión quisiera para sus hijos?
      - Recuerdos más satisfactorios.
      - Recuerdos más odiosos.
      - ¿Quiénes han reconocido más su profesión?
    - 4.2 Reconocimiento económico
      - Salarios de antes y de ahora
      - ¿Para qué alcanza?
      - Ingresos extra personales
      - Ingresos extra en la familia
  
  5. Tiempo libre (grupos de referencia, preferencias)
    - ¿Qué hace fuera del trabajo?
    - ¿Cómo descansa?
    - ¿Cómo se divierte?
  - 5.1 Vida familiar
    - Estructura familiar
    - Convivencia familiar
  - 5.2 Amigos
    - ¿Quiénes son? (compañeros de trabajo, vecinos, familiares)
    - ¿Cuáles son las ocupaciones de sus amigos?
  - 5.3 Eventos que más le han gustado del PBA; los que menos le han gustado (como espectador)
- 
6. Anécdotas del trabajo.

**ANEXO 4**  
INDICE DE ENTREVISTAS GRABADAS (1994)

FECHA	NOMBRE	PUESTO	ADSCRIPCION	GENERO
19 NOV.	ROCIO SAGAHON EMMANUELLE LECOMTE	BAILARINA (RECUERDOS) BAILARINA (RECUERDOS)		CASSETTE I 1994 DANZA MODERNA DANZA CLASICA
14 DIC.	SR. GALICIA	ASESOR SUBESTACION ELECTRICA	PBA	
9 DIC.	CARLOS RUIZ	SUBJEFE MECANICA TEATRAL	FORO PBA	
7 DIC.	TERESA QUEVEDO	JEFE MAQUILLAJE	FORO PBA	CASSETTE II 1994
8 DIC.	COLUMBA GUZMAN	JEFE VESTUARIO	FORO PBA	
8 DIC.	CELIA MARIN	SUBJEFE VESTUARIO	FORO PBA	
13 DIC.	CESAR DIAZ SUAREZ	JEFE UTILERIA	FORO PBA	CASSETTE III 1994
13 DIC.	ROSA MARIA ORTIZ PINEIRO	JEFE VESTUARIO	CIA. NAL. DE DANZA (CND)	DANZA CLASICA
13 DIC.	ROSA MA. ORTIZ PINEIRO (CONT.)			CASSETTE IV 1994
13 DIC.	EDMUNDO ARREGUIN	ASESOR ILUMINADOR	FORO PBA	
14 DIC.	SR. GALICIA (2)	ASESOR SUBEST. ELECT.	PBA	CASSETTE V 1994
14 DIC.	ROSA MA. ORTIZ P. (3)	JEFA VESTUARIO	CND	DANZA CLASICA
14 DIC.	FERNANDO JIMENEZ	SUBJEFE SONIDO	FORO PBA	
14 DIC.	VICTOR GARCIA	JEFE SONIDO	FORO PBA	
15 DIC.	I. DE LEÓN S. VELARDE SR. GALICIA	RESTAURADOR RESTAURADOR ASESOR SUBEST. ELECT.	PBA.	CASSETTE VI 1994 ARTES PLASTICAS ARTES PLASTICAS
15 DIC.	FIDEL RODRIGUEZ	ELEVADORISTA	SERVICIOS PÚBLICOS PBA.	
16 DIC.	JUAN NEGRETE	JEFE MECANICA TEATRAL	FORO PBA	
16 DIC.	IGNACIO AGUILAR MEXICANO	JEFE ELECTRICIDAD E ILUMIN.	FORO PBA	
17 DIC.	CAMERINOS 113 <sup>1</sup> Y 117 <sup>2</sup>	BAILARINAS	CND	CASSETTE VII 1994 DANZA CLASICA
18 DIC.	EDMUNDO ARREGUIN JOSÉ VILLANUEVA	ASESOR ILUMINACIÓN COORD ARTISTICO	FORO PBA B. FOLK. DE MÉXICO (BPM)	DANZA CLASICA DANZA FOLKLORICA
18 DIC.	JUAN MARTINEZ	TRASPUNTE	FORO PBA	

<sup>1</sup> BEATRIZ CORREA, LAURA JIMENEZ, SILVIA QUEZADA, ROCÍO BARRIOS.

<sup>2</sup> MIRIAM FLORES, DIANA ANGELINI, ELENA PIRRONE.



INDICE DE ENTREVISTAS GRABADAS (1995)

FECHA	NOMBRE	PUESTO	ADSCRIPCION	GENERO
12 ENERO	ALFREDO YONES	SUBIEFE TRAMOYA	FORO PBA	CASSETTE I - 1995
15 ENERO	HEBE ROSSEL	ACTRIZ	UTOPIA	DANZA CONT.
18 ENERO	GERMAN CASTILLO	ILUMINADOR	DRAMA/DANZA	DANZA CONT
19 ENERO	ISABEL MAYAGOITIA	DIRECTORA DE ORQUESTA	ORQUESTA SINFONICA NAL.	MUSIC.
19 ENERO	A. TORRES CHIBRAS	DIRECTOR DE ORQUESTA	ORQUESTA SINFONICA NAL.	MUSICA.
24-ENERO	ABEL ENSASTIGO			CASSETTE II - 1995
	SERGIO MALVAEZ	TRAMOYA	FORO PBA	
	JOSE LUIS ROMAN			
24 ENERO	MARLA ESPINOZA	ILUMINADORA	TEATRO DEL CUERPO	DANZA CONT.
26 ENERO	MANUEL LOPEZ	SUBIEFE TRAMOYA	FORO PBA	
29 ENERO	JOSE VILLANUEVA	COORDINADOR ARTISTICO	BALLET FOLKLORICO DE MEX	DANZA FOLK.
3 FEBRERO	ALFREDO YONES (2)	SUBIEFE TRAMOYA	FORO PBA	
3 FEBRERO	A. YONES (2 CONT )			CASSETTE III - 1995
6 FEBRERO	LAURA RODE	ILUMINADORA ESCENOGRAFA	OPERA MADAMA BUTTERFLY	OPERA
6 FEBRERO	EMILIANO PEREZ	ELECTRICO	FORO PBA	
6 FEBRERO	MIGUEL ANDRADE	ELECTRICO	FORO PBA	
6 FEBRERO	LAURA RODE ( ANECDOTAS )	ILUMINADORA, ESC.	OPERA MADAMA BUTTERFLY	OPERA
7 FEBRERO	FELIPE PONS	REALIZADOR DE ESC.	OPERA MADAMA BUTTERFLY	OPERA
14 FEBRERO	SILVIA B DE FORTILA	ESPOSA DE CANTANTE		CASSETTE IV - 1995
16 FEBRERO	OSCAR SAMANO	CANTANTE		OPERA
5 MARZO	RENÉ VELÁZQUEZ	CANTANTE	OPERA MADAMA BUTTERFLY	OPERA
18 MARZO	JOSE A. MORALES	ILUMINADOR	OPERA MADAMA BUTTERFLY	OPERA
19 MARZO	LAURA REINKING	RELACIONES PUBLICAS	OPERA "ELIXIR DE AMOR"	OPERA
19 MARZO	ROBERTO DIEGO IRRÁ	BIBLIOTECARIO	OSN	MUSICA
			OSN	MUSICA

INDICE DE ENTREVISTAS GRABADAS (1995)

FECHA	NOMBRE	PUESTO	ADSCRIPCION	GENERO
26 MARZO	CORA FLORES	COREOGRAFA	OPERA ELIXIR DE AMOR	CASSETTE Y 1995
2 ABRIL	AGUEDA GONZALEZ	CLAVECINISTA	ORQUESTA SINFONICA NAL.	OPERA
21 MAYO	GABRIELA GARCIA F. JULIO CESAR PICAZO	HIJA DE TECNICO HIJO DE TECNICO		MUSICA
24 MAYO	PATRICK DEVENDEVILLE	DIRECTOR TECNICO	TEATRO DE LA OPERA DE PARIS	
24 MAYO	ROBERT POIZAT	JEFE DE MAQUINISTAS	TEATRO DE L'OPERA DE PARIS	
24 MAYO	RIDEL	MAQUINISTA	TEATRO DE LA OPERA DE PARIS	
2 JUNIO	JORGE PELAEZ	ENCARGADO DE LA BODEGA DE ESCENOGRAFIA	BODEGAS DE TICOMAN, INBA.	
				CASSETTE Y 1995
9 ABRIL	ELENA MARSANS	ILUMINADORA	CHABELA VARGAS (ESPECIAL)	MUSICA POP
23 ABRIL	LAZARO FLORES M.	UTILERO	OSN	MUSICA
30 ABRIL	ARTURO SALINAS M.	JEFE DE TRAMOYA	TEATRO JIMENEZ RUEDA	
6 MAYO	MANOLO TORRES	COREOGRAFO Y PROF	FESTIVAL COLONIA ESPANOLA	DANZA FOLK
7 MAYO	LAURA MORELOS	BAILARINA	CND	DANZA CLÁSICA
7 MAYO	IRMA MORALES	BAILARINA	CND	DANZA CLÁSICA
7 MAYO	MA. PIEDAD LOPEZ J.	VESTUARIO	FORO PBA	
7 MAYO	MA MAGDALENA CARRASCO	VESTUARIO	FORO PBA	
7 MAYO	ALICIA BAUTISTA A.	VESTUARIO	FORO PBA	
21 MAYO	HUGO LARA ANDRADE LILIA V. DE RUIZ IVÁN MEDINA OROZCO ROSA MA. PONCE FERNANDA NÁJERA PONCE PEDRO NÁJERA PONCE MIGUEL ANGEL XOCHITL NEGRETE ERIK ENSÁSTIGO A.	HIJOS Y ESPOSAS DE TÉCNICOS		

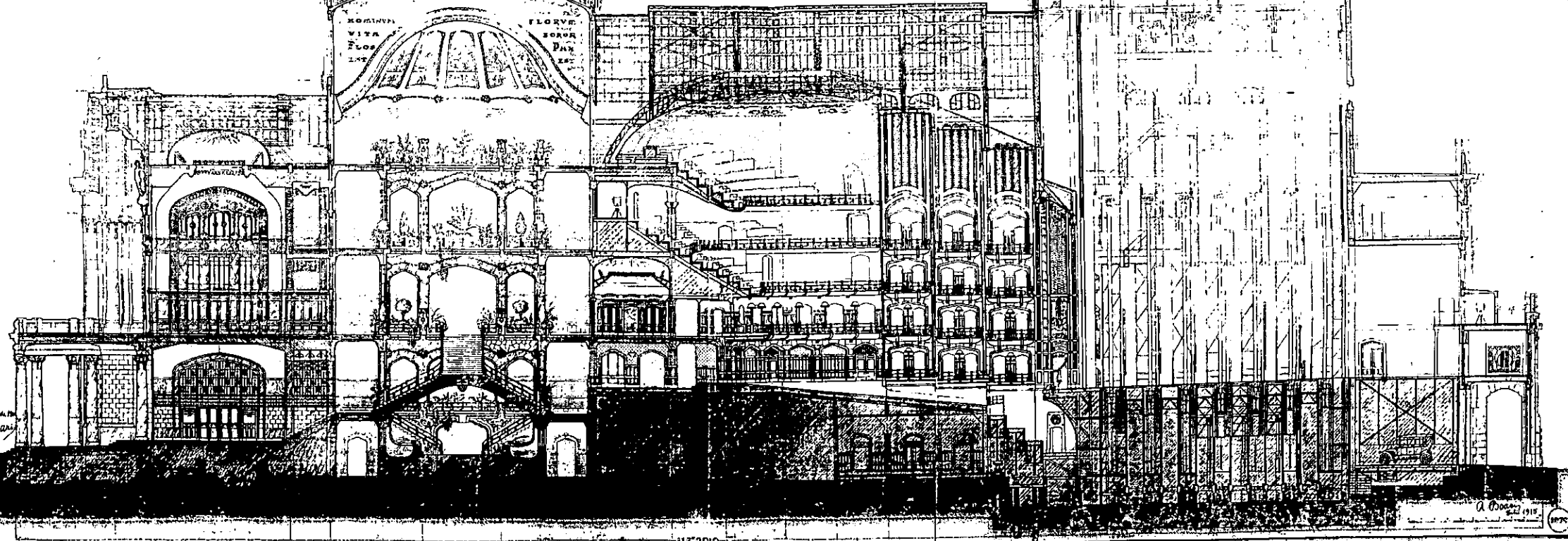
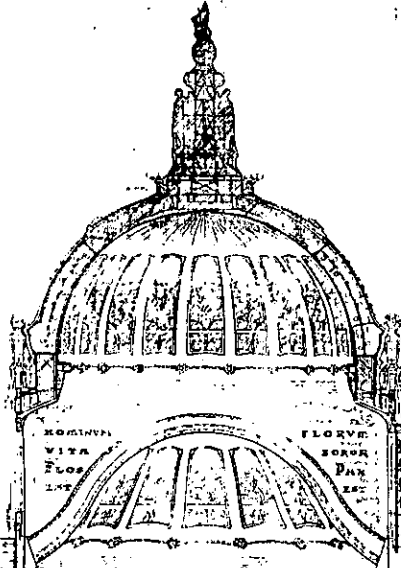
INDICE DE ENTREVISTAS GRABADAS (1995)

FECHA	NOMBRE	PUESTO	ADSCRIPCION	GENERO
2 JUNIO	JORGE PELAEZ (CONT.)			CASSETTE VII 1995
4 JUNIO	EDMUNDO ARREGUIN 2	ILUMINADOR (ASESOR)	FORO PBA	
4 JUNIO	NELLY HAPPEE	COREOGRAFA	COMPANIA NAL. DE DANZA	DANZA CLASICA
9 JUNIO	NICHOLAS CERCOVICH	ILUMINADOR	CND (INVITADO)	DANZA CLASICA
11 JUNIO	EDMUNDO ARREGUIN 3	ILUMINADOR (ASESOR)	FORO PBA	
CASSETTE VIII 1995				
11 JUNIO	E. ARREGUIN (CONT.)			
3 JULIO	ARTURO NAVA	PRODUCTOR	OPERA ALICIA	OPERA
5 JULIO	MANUEL YRIZAR	PRODUCTOR T V (OPERA)		
9 JULIO	LETICIA ALVAREZ DIAZ	COREOGRAFA	OPERA ALICIA	OPERA
9 JULIO	MARTHA AURA	ACTRIZ	OPERA ALICIA	OPERA
9 JULIO	DENISE DAUFE	MAQUILLISTA	OPERA ALICIA	OPERA
CASSETTE IX 1995				
11 JULIO	EDUARDO DIAZMUNOZ	DIRECTOR CONCERTANTE	OPERA ALICIA (OPBA)	OPERA
11 JULIO	CARLO DEMICHELIS	DISEÑADOR DE VESTUARIO	OPERA ALICIA	OPERA
11 JULIO	PUBLICO	PUBLICO		
16 JULIO	CARNPS CASADPS B	COORDINADOR ARTISTICO	BFM	DANZA FOLK.
16 JULIO	MA. CRISTINA VAZQUEZ	BAILARINA	BFM	DANZA FOLK
23 JULIO	CESAR GUERRA CASTRO	ILUMINADOR	ACADEMIA DE LA DANZA M.	DANZA
6 AGOSTO	SOLANGE LEBOURGES JOSE LUIS IBARRA BEATRIZ MADRID	BAILARINES	BALLET TEATRO DEL ESPACIO (BTE)	DANZA CONT.
6 AGOSTO	LAURA ALVEAR M.	BAILARINA	BTE	DANZA CONT.
6 AGOSTO	VICTOR VARGAS	TÉCNICO	BTE	DANZA CONT.
6 AGOSTO	MICHAEL DESCOMBEY	COREOGRAFO. ILUMINADOR. DIRECTOR	BTE	DANZA CONT.
6 AGOSTO	JAVIER SALAZAR	BAILARIN	BTE	DANZA CONT.
13 AGOSTO	JOSE LUIS MARTINEZ	TRASPUNTE	BFM (GIRAS)	
CASSETTE X 1995				
16 AGOSTO	JAIME BLANC	BAILARIN	BALLET NAL. DE MEXICO	DONZA CONT.
18 AGOSTO	GUILLERMINA BRAVO	DIRECTORA	BALLET NAL. DE MEXICO	DANZA CONT.
26 AGOSTO	JUAN IBÁÑEZ	DIRECTOR DE ESCENA. ILUMINADOR	OPERA LA CENICIENTA	OPERA
4 SEPT.	ANA CARIDAD ACOSTA	CANTANTE MEZZOSOPRANO	OPERA LA CENICIENTA	OPERA
7 SEPT.	GRACIELA DE LOS ANGELES	CANTANTE	OPERA LA CENICIENTA	OPERA

TRATTO ENCEPHAL  
MONTI

CONTA DI MACCHINA

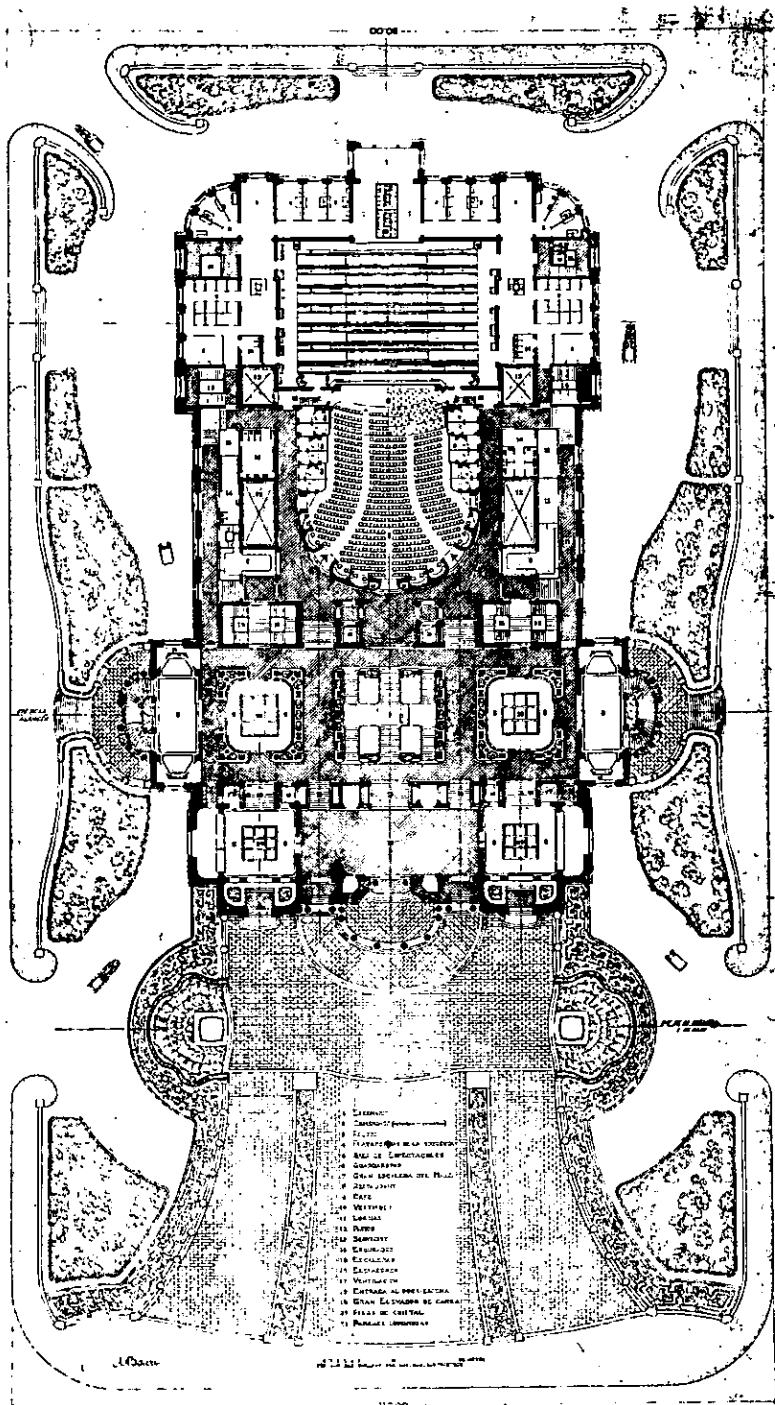
-----



Alinari

A. G. 1915

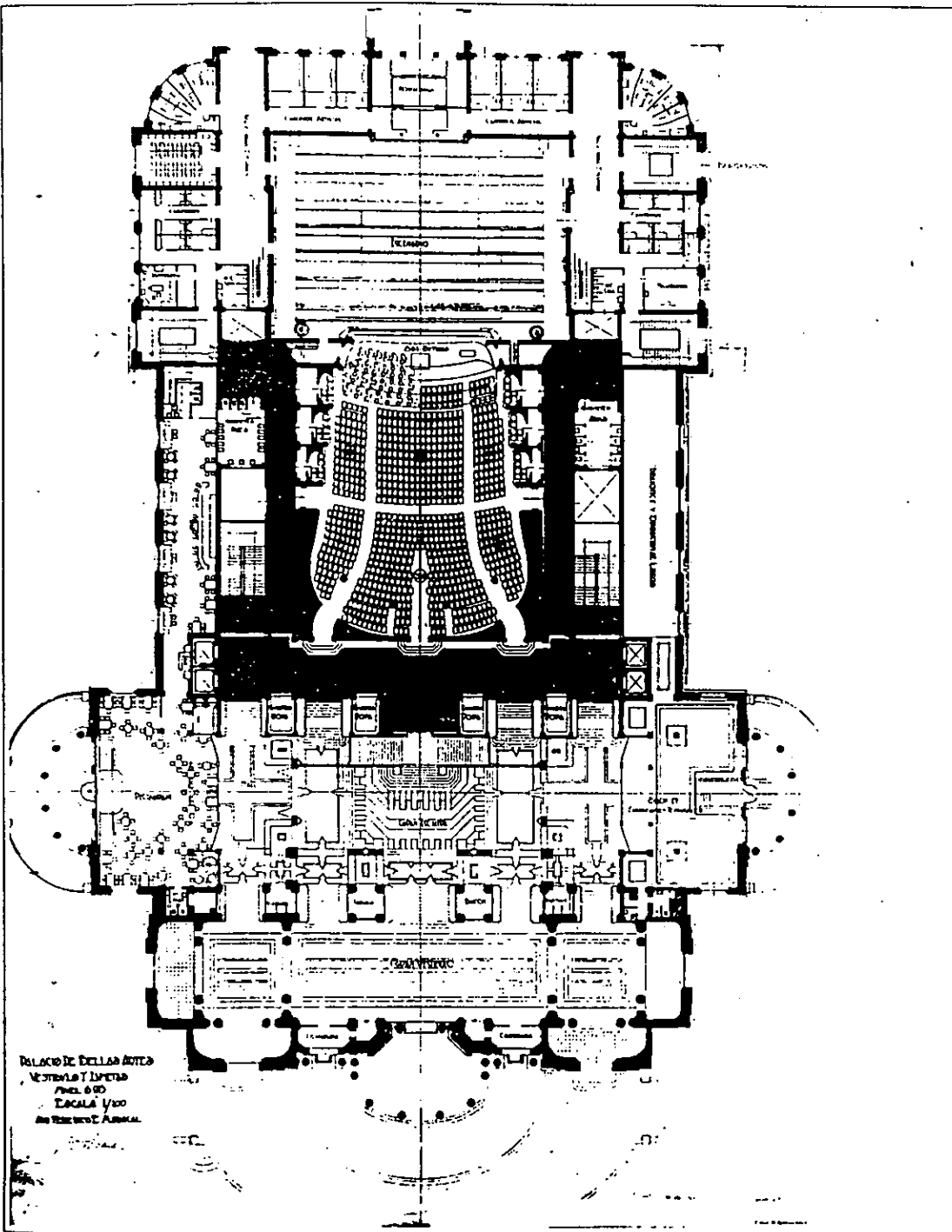
113000



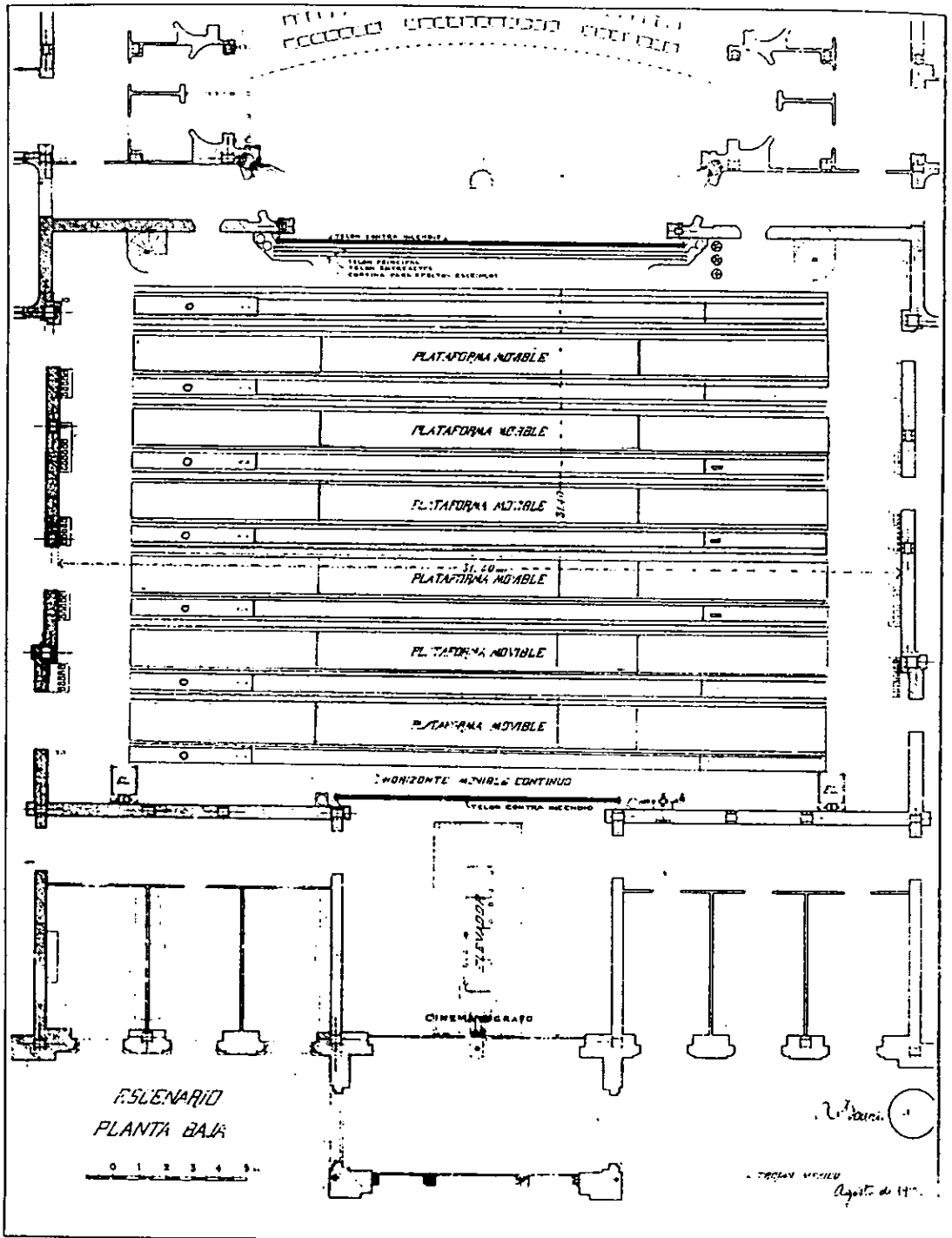
- LEGENDA
- 1. Escenario
  - 2. Foyer
  - 3. Vestibulo de las señoras
  - 4. Sala de conferencias
  - 5. Guardarropa
  - 6. Sala de señoras de primer piso
  - 7. Vestibulo
  - 8. Sala
  - 9. Vestibulo
  - 10. Sala
  - 11. Sala
  - 12. Sala
  - 13. Sala
  - 14. Sala
  - 15. Sala
  - 16. Sala
  - 17. Sala
  - 18. Sala
  - 19. Sala
  - 20. Sala
  - 21. Sala
  - 22. Sala
  - 23. Sala
  - 24. Sala
  - 25. Sala
  - 26. Sala
  - 27. Sala
  - 28. Sala
  - 29. Sala
  - 30. Sala
  - 31. Sala
  - 32. Sala
  - 33. Sala
  - 34. Sala
  - 35. Sala
  - 36. Sala
  - 37. Sala
  - 38. Sala
  - 39. Sala
  - 40. Sala
  - 41. Sala
  - 42. Sala
  - 43. Sala
  - 44. Sala
  - 45. Sala
  - 46. Sala
  - 47. Sala
  - 48. Sala
  - 49. Sala
  - 50. Sala
  - 51. Sala
  - 52. Sala
  - 53. Sala
  - 54. Sala
  - 55. Sala
  - 56. Sala
  - 57. Sala
  - 58. Sala
  - 59. Sala
  - 60. Sala
  - 61. Sala
  - 62. Sala
  - 63. Sala
  - 64. Sala
  - 65. Sala
  - 66. Sala
  - 67. Sala
  - 68. Sala
  - 69. Sala
  - 70. Sala
  - 71. Sala
  - 72. Sala
  - 73. Sala
  - 74. Sala
  - 75. Sala
  - 76. Sala
  - 77. Sala
  - 78. Sala
  - 79. Sala
  - 80. Sala
  - 81. Sala
  - 82. Sala
  - 83. Sala
  - 84. Sala
  - 85. Sala
  - 86. Sala
  - 87. Sala
  - 88. Sala
  - 89. Sala
  - 90. Sala
  - 91. Sala
  - 92. Sala
  - 93. Sala
  - 94. Sala
  - 95. Sala
  - 96. Sala
  - 97. Sala
  - 98. Sala
  - 99. Sala
  - 100. Sala

TEATRO NACIONAL  
MEXICO

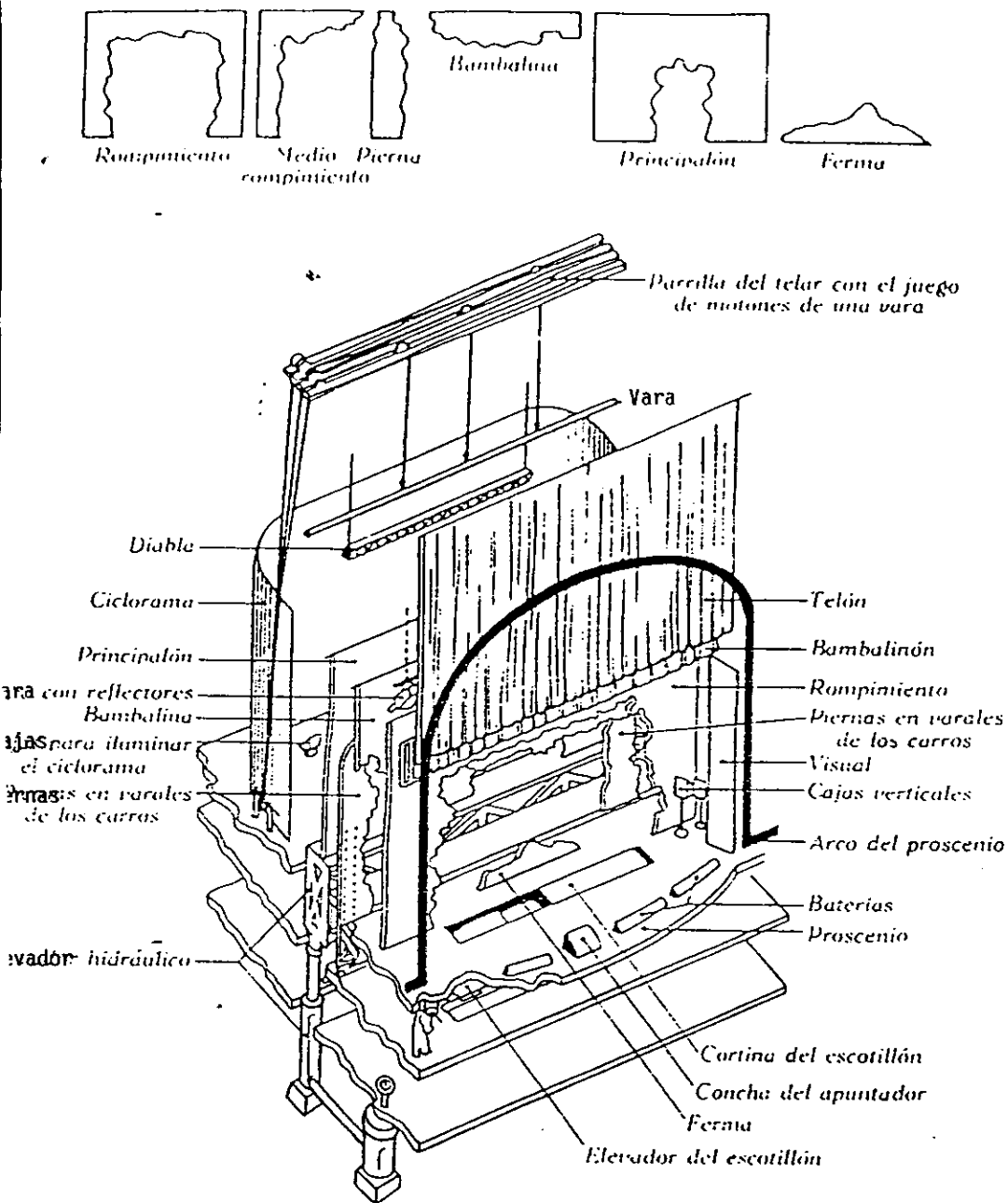
PLANTA SENA  
1973  
Arquitecto: D. A. RUIZ  
Dibujante: A. B. B.



PALACIO DE LAS ARTES  
 VESTIBULO INTERIO  
 PLAN. 0.00  
 ESCALA 1/500  
 AN. 1950-51



DISEÑO de ADAMO BOARI

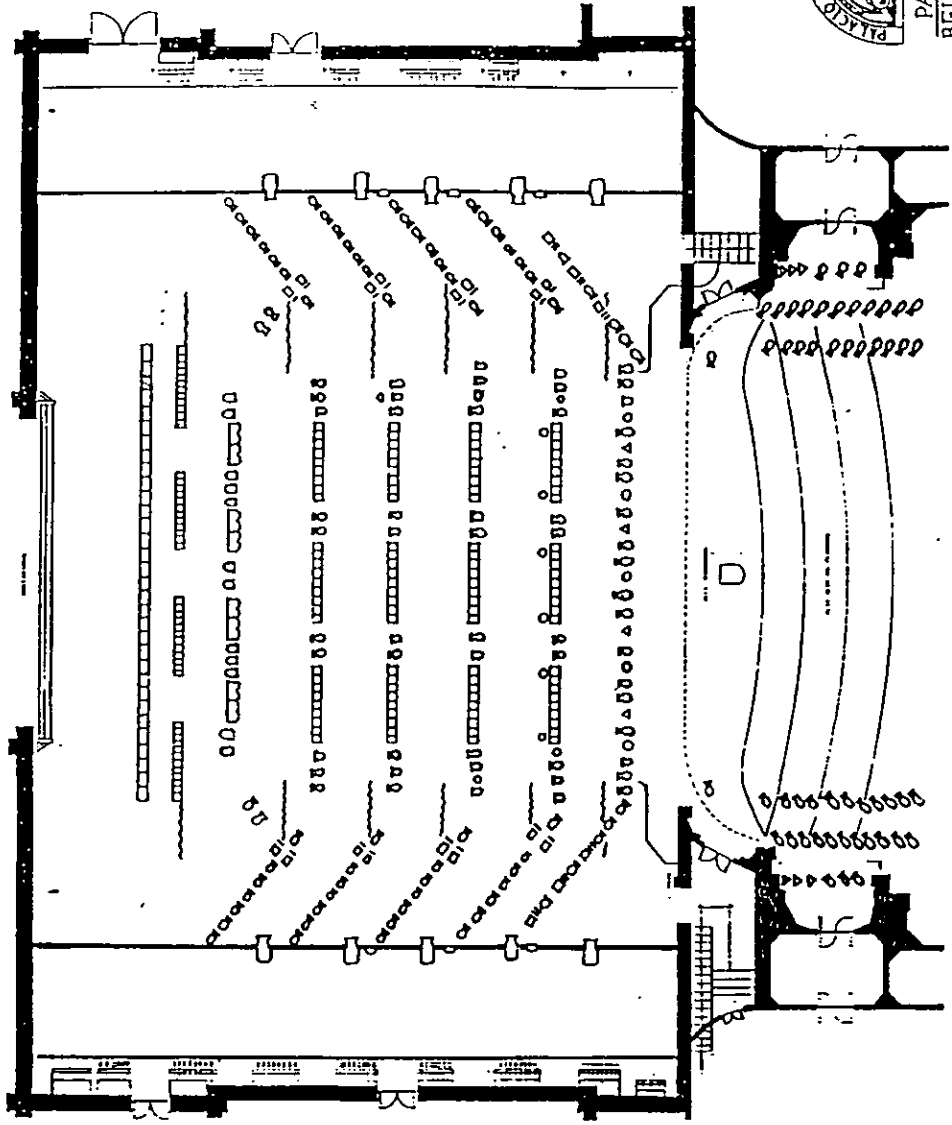


12. Diseño técnico de un foro. Dibujo de Julio Prieto  
 FORO del TEATRO del PALACIO de Bellas Artes

TOmADO de WAGNER, Fudo. *Teoría y técnica teatral*. Espasa  
 Editores Mexicanos Unidos, 1992. Página 247..



PALACIO DE BELLAS ARTES  
PLANO DE ILUMINACION



PALACIO DE  
BELLAS ARTES

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

0 0





